PERIFERIA TEXTULUI

PHILIPPE LANE

II 393.274

INSTITUTUL EUROPEAN

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAŞI
II 393.274

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Colecţia

Academica

25

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Această carte a fost editată cu sprijinul MINISTERULUI FRANCEZ AL AFACERILOR EXTERNE ŞI AL AMBASADEI FRANŢEI ÎN ROMÂNIA.

Coordonatorul seriei *Ştiinţele limbajului* este SANDA-MARIA ARDELEANU

PHILLIPE LANE este profesor de lingvistică la Universitatea din Rouen, Franţa, în cadrul Departamentului de Ştiinţe ale Limbajului şi Comunicării, coordonator de doctorat şi masterat. În calitate de cercetător al Agenţiei Universitare a Francofoniei şi formator IUFM, Philippe Lane coordonează şi participă la numeroase proiecte interuniversitare de anvergură internaţională, derulate în colaborare cu universităţi din Europa, Asia, Africa, America Latină şi Statele Unite. A publicat numeroase cărţi şi studii de specialitate în domeniul lingvisticii textuale, dovedind o fructuoasă activitate didactică şi de cercetare.

Philippe Lane, *La Périphérie du texte*
© Nathan-Université, 1992
© 2007, Institutul European Iaşi, pentru prezenta ediţie în limba română

www. euroinst.ro
INSTITUTUL EUROPEAN
Iaşi, str. Lascăr Catargi nr. 43, 700107, C.P. 161
euroedit@hotmail.com

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
LANE, PHILIPPE
Periferia textului / Philippe Lane; trad. de Ioana-Crina Coroi; cuvînt înainte de Sanda-Maria Ardeleanu - Iaşi: Institutul European, 2007
Bibliogr.
Index.
ISBN 978-973-611-464-9
I. Coroi, Ioana-Crina (trad.)
II. Ardeleanu, Sanda Maria (pref.)
801.73

Pe copertă: Robinet Testard, *Fiicele Prudenţei: Raţiunea*
Reproducerea (parţială sau totală) a prezentei cărţi, fără acordul Editurii, constituie infracţiune şi se pedepseşte în conformitate cu Legea nr. 8/1996.

Printed in ROMANIA

PHILIPPE LANE

459721

PERIFERIA TEXTULUI

Traducere de IOANA-CRINA COROI
Cuvînt înainte de SANDA-MARIA ARDELEANU

ALE

429602
B.C.U. IASI

INSTITUTUL EUROPEAN
2007

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Pentru Hubert

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2. IUL. 2008

Degeaba ne apare cartea ca un obiect pe care îl ţinem în mîini; degeaba se ghemuieşte ea în micul paralelipiped care o închide: unitatea ei este variabilă şi relativă. Imediat ce începe să fie chestionată îşi pierde evidenţa; nu se desemnează pe sine şi nu se construieşte decît pornind de la un cîmp complex de discursuri[*].

Michel Foucault

Întorci cartea pe o parte şi pe alta, parcurgi textul, coperta. Sînt fraze generale, care nu spun mare lucru.

Italo Calvino

[*] Michel Foucault, 1999, *Arheologia cunoaşterii*, traducere, note şi postfaţă de Bogdan Ghiu, Univers, Bucureşti, p. 30 (n. t.)

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuvînt înainte

Un posibil parcurs al lingvisticii textuale

Martor al dificultăţilor epistemologice, lingvistica nu mai poate/ştie să-şi povestească trecutul. De exemplu, Saussure nu apare nominalizat de lingvistica cognitivă, numele său fiind confundat cu structuralismul, de fapt cu lingvistica structurală dintre cele două războaie mondiale, care include şi distribuţionalismul american. Dacă am încerca totuşi să rescriem istoria lingvisticii, am remarca fără îndoială faptul că fiecare nouă „şcoală" s-a clădit pe perimarea sau chiar dispariţia celei/celor anterioare.

Astfel se explică de ce mulţi dintre noi ştiu că *lingvistica textuală* a apărut în opoziţie cu lingvistica frastică, considerată ca deficitară, inaptă de a descrie complexitatea discursului. Apoi, chiar de la începutul anilor '60, pe măsură ce se dezvolta o lingvistică textuală prin curente la modă precum: *gramatica textului*, *pragmatica textuală*, se adînceau opoziţiile faţă de *lingvistica discursului*. Astăzi, după o perioadă de puternică scindare între cele două tipuri de abordare a Limbii, s-a ajuns la o reconciliere a entităţilor în cadrul fenomenelor mai largi ce ţin de comunicare.

Vechea disciplină umanistă, cunoscută încă din Antichitate sub numele de *retorică*, a fost prima care, ca artă a persuasiunii şi tipologiei textuale, a recunoscut *textul* ca obiect de studiu. Anii '60-'70 ai secolului trecut fac să reizbucnească interesul lingviştilor faţă de text(e), disciplina antică fiind transformată în ştiinţă-pilot a domeniului umanist. Dar, din dorinţa de a se rupe de vechea filologie, lingvistica modernă se desparte, într-un anumit fel, de ştiinţa formării şi interpretării textelor, domeniul fiind, într-o primă etapă, abandonat filosofilor, teologilor, traducătorilor sau

criticilor literari: eroare care va marca profund evoluția ulterioară a studiilor lingvistice.

Émile Benveniste propune pentru prima oară o distincție clară între *frază* și *text* și consideră că analiza textului nu poate să se facă decît sub forma unui enunț, adică ținîndu-se seama de producerea lui într-o situație de comunicare specifică, în care se identifică intenția vorbitorului de a transmite un mesaj interlocutorului său. În centrul studierii textului, după Benveniste, apar diferitele moduri de exprimare a mesajului prin utilizarea codului lingvistic cel mai apropriat. Prioritar devine studiul *enunțării* în cadrul căruia Benveniste propune distincția dintre *povestire* și *discurs*.

Studiile asupra textului din perspectiva *teoriei enunțării* încearcă definirea uzurilor din limbaj pe parcursul diverselor tipuri de comunicare în cadrul cărora pozițiile ideologice ale vorbitorilor sînt clar definite. Este momentul constituirii școlii franceze de analiză a discursului în cadrul căreia lingvistica apare ca auxiliar al istoriei sau al sociologiei.

În paralel, Michael A.K. Halliday și Ruqaiya Hasan propun o altă concepție asupra textului: ceea ce interesează în producerea textuală sînt mărcile de legătură dintre fraze (fenomenele anaforice, conectorii logici). Halliday și Hasan vorbesc pentru prima oară despre *textura* asigurată de *coeziunea* textului, descrisă ca o perspectivă semantică asupra acestuia.

Direcția de cercetare lingvistică propusă de Noam Chomsky și Teun Adrianus van Dijk, cunoscută sub numele de *gramatică generativă*, aduce studiile asupra textului către elaborarea primului model de *gramatică a textului*. Principiul său de funcționare este următorul: așa cum vorbitorii pot să facă distincția dintre fraze gramaticale și fraze agramaticale, tot la fel ei pot recunoaște textele bine construite în fața unei înșiruiri întîmplătoare de fraze: *gramatica textului* este o prelungire a gramaticii frastice, iar noul concept operatoriu propus este *coerența textuală*.

Eugeniu Coșeriu, de al cărui nume este legată nașterea *lingvisticii textuale* la mijlocul anilor '50, propune opoziția dintre *gramatica transfrastică* și *lingvistica textuală*, prima fiind considerată o dezvoltare a lingvisticii clasice, cea de a doua, o teorie a producerii co(n)textuale a sensului, fondată pe analiza textelor concrete și pe o teorie a textului.

Studiile de pragmatică împrospătează domeniul lingvisticii textuale. Construcția textuală apare ca o activitate, un proces ce se supune constrîngerilor de ordin cognitiv și comunicativ. Jean-Michel Adam vorbește despre datoria lingviștilor de a descifra semnele care ne asaltează în scopul utilizării lor ca instrumente de înțelegere și producere a sensului.

Un bilanţ subiectiv asupra lingvisticii textului dezvăluie modul în care, în aproximativ cincizeci de ani, lingvistica textuală s-a diversificat, dînd naştere la paradigme ştiinţifice diferite care coabitează cu informaţii tot mai specializate şi, prin aceasta, tot mai dificil de transmis. Lingviştii s-au cantonat în limitele unei departamentalizări academice, inadecvată, de multe ori, scopului suprem: studierea funcţionării limbii şi a limbajului, identificabilă la suprafaţa unei infinităţi de texte şi de discursuri. Ne amintim aici de strălucita formulă saussuriană prin care ni se transmite ideea că „semiologia, morfologia, gramatica, sinonimia, retorica, stilistica, lexicologia formează un întreg inseparabil". Astăzi nu vorbim despre o criză a ştiinţelor limbajului ci, mai degrabă, despre o fărîmiţare a lingvisticii în domenii prea specializate.

De la programele lingvisticii textuale şi analizei discursului propuse de Benveniste şi Jakobson, de la *Essais de linguistique générale* (1963) a lui Jakobson şi *Tempus* (1973) a lui Harald Weinrich, la *La périphérie du texte* (1992) a lui Philippe Lane, lucrurile s-au schimbat atît de mult încît, dincolo de „marea întoarcere" simptomatică a stilisticii şi retoricii în casa părăsită a lingvisticii, lingvistul se preocupă de dimensiunea textuală a faptelor de sens, paratextualitatea din domeniul comunicării editoriale fiind tratată dincolo de înlănţuirile transfrastice pentru prima oară într-o lucrare de anvergură.

Lingvistica textuală şi *analiza discursului* s-au dezvoltat autonom, fără să se raporteze una la cealaltă încă de la constituirea lor ca discipline lingvistice. Dar textul a devenit o puternică ocurenţă de comunicare care a determinat o apropiere a lingvisticii textuale de analiza discursului. La rîndul ei, aceasta are nevoie de o lingvistică textuală reînnoită. Legătura dintre analiza discursului şi lingvistica textuală este afirmată astăzi cu voce tare: majoritatea autorilor se pronunţă pentru tipologii textuale şi discursive mai funcţionale şi mai pragmatice în cadrul cărora relaţia dintre nivelul de macroorganizare textuală complexă şi cel al genurilor de discurs apare ca evidentă.

Este aproape unanim recunoscut că lingvistica textuală se constituie într-un subdomeniu din cîmpul mai vast al analizei practicilor discursive ca practici instituţionalizante. Saussure spunea, de altfel, că „la langue n'est pas créée qu'en vue du discours". Domeniul *translingvisticii textuale* se defineşte astăzi ca studiul determinărilor textuale ascendente care conduc înlănţuirile de propoziţii în cadrul unităţii „text". Determinările descendente, pe care situaţiile de interacţiune în spaţii, limbi şi genuri precise le impun enunţurilor, reprezintă obiectul de studiu propriu *analizei discursului*. Sub impactul nevoilor de exprimare şi al necesităţilor de interacţiune comunicativă, enunţurile iau forme infinite în interiorul cărora genurile discursive intervin ca

B.C.U "M. EMINESCU" IASI

factori determinanți. Fiecare gen discursiv devine o componentă a interacțiunii lingvistice, care se desfășoară într-un anumit cadru social.

În prezent, *lingvistica de corpus* oferă mijloace teoretice și tehnice de studiere a spațiilor textului și discursului, transformînd în dualitate falsa antinomie dintre limbă și vorbire. Noua disciplină, derivată dintr-o metodă de investigație lingvistică, se bazează pe textele reale ca produse rezultate în comunicarea umană și nu pe textele artificiale create de lingviști. François Rastier propune un studiu comparativ atît al discursurilor, cît și al genurilor și chiar al stilurilor. Nici un text nu este scris doar într-o limbă: el este scris într-un gen și în interiorul unui discurs, ținînd cont, bineînțeles, de constrîngerile unei limbi.

Cu *Periferia textului* ne aflăm în plină actualitate a demersurilor. În funcție de obiectivele cititorului, ea poate să constituie fie o primă treaptă a unui itinerar mai lung în investigația textului, fie sinteza creativă a unui domeniu a cărui importanță devine aproape vitală pentru comunicarea modernă.

SANDA-MARIA ARDELEANU

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Introducere

Această carte ilustrează întîlnirea dintre un obiect de studiu, paratextul, şi un tip de analiză, pragmatica lingvistică şi textuală. Întîlnirea are loc în cadrul unui domeniu mai vast, cel al „comunicării prin editare".

Paratextul desemnează un ansamblu de producţii discursive care însoţeşte textul sau cartea, cum ar fi: coperta, supracoperta, textul de prezentare*, dar şi reclama, catalogul sau nota asupra ediţiei. Toate acestea ţin de responsabilitatea editorului şi a colaboratorilor săi (printre care secretarii de editură, coordonatorii de colecţii, ataşaţii de presă): este vorba de **paratextul editorial**. Această prezentare poate să aparţină autorului: titluri, dedicaţii, epigrafe, prefeţe, note etc., în acest caz fiind vorba de **paratextul auctorial**.

Gérard Genette (1987) a fost primul care a propus o prezentare generală a paratextului ce se vrea o introducere, dar şi o invitaţie la cunoaşterea diferitelor modalităţi de prezentare a textului sau a cărţii. El şi-a limitat analiza doar la genurile discursive în care se regăseşte responsabilitatea autorului: titluri, dedicaţii, epigrafe, prefeţe, note sau alte interviuri şi dialoguri. Producţiile paratextuale în care responsabilitatea editorului este angajată în mod semnificativ nu sînt luate în seamă decît foarte puţin. Astfel, la originea proiectului

* În original, *le prière d'insèrer* (n. t.).

nostru se află şi explorarea acestui aspect al paratextului, diferit de paratextul auctorial, care pune în discuţie şi importanţa rolului editorului.

De fapt, este vorba de a acorda atenţie paratextului (prin studierea logicii sale), dar şi de a fi atenţi la paratext (să nu ne încredem în puterea lui). Implicit, formula „Atenţie la paratext" se adresează:

- specialiştilor (istorici literari, critici, lingvişti, întotdeauna scrupuloşi faţă de text, puţin sau deloc faţă de paratext);
- cititorilor (rolul paratextului este, în esenţă, un rol de manipulare, de influenţare a lecturii);
- autorilor (pot exista efecte perverse: o prefaţă prea elogioasă poate „distruge textul"; o anumită reclamă poate dăuna cărţii);
- mediatorilor de carte (librari, bibliotecari, documentarişti).

Prin urmare, cum poate fi abordat paratextul din perspectiva pragmaticii şi a teoriei comunicării? Necesitatea unei asemenea reflecţii este cuprinsă în concluzia lui G. Genette:

> O ultimă caracteristică pragmatică a paratextului este ceea ce eu numesc, prin împrumutul liber al unui adjectiv de la filosofii limbajului, *forţa ilocuţionară* a mesajului său (1987, p. 15).

Obiectivul nostru este să dăm un conţinut lingvistic acestei caracteristici pragmatice a paratextului. Considerăm că paratextul impune o asemenea analiză teoretică: funcţionalitatea lui cere o atenţie deosebită faţă de funcţionarea textului, dar şi faţă de mizele argumentative ale unui obiect discursiv atît de empiric, atît de diversificat. Dincolo de această contingenţă aparentă, regularităţile semnificative pe care le vom examina vizează stabilirea existenţei unor moduri de textualitate generică şi specifică, fundamentale şi recurente, deoarece examinarea unui corpus vast arată că acest tip de discurs este mai „restrictiv" decît s-ar crede şi că autorul şi editorul sînt mai puţin „inovatori" decît şi-ar putea imagina chiar ei.

Domeniul „comunicare, editare" ne furnizează contextul global în care se manifestă social elementele paratextului editorial. El ne clarifică, în egală măsură, orizontul teoretic ce permite construirea instrumentelor de analiză necesare pentru înţelegerea diverselor

modalităţi de producere/receptare a obiectului de studiu. În această privinţă, subscriem ipotezei de lucru formulate de A. Mattelart şi Y. Stourdzé:

> [...] Un anumit număr de factori şi de evoluţii recente ne permite să întrevedem posibilitatea unei noi dezvoltări a studiilor semiologice în domeniul media.
> Mai întîi, trebuie remarcată o evoluţie foarte profundă a teoriei lingvistice în domeniile enunţării, discursivităţii şi pragmaticii (1982, p. 35).

Ne propunem abordarea globală a diverselor practici de prefeţe, epigrafe sau reclame. Totuşi, principala noastră intenţie nu a fost să constituim un corpus închis şi exhaustiv. Am avut grijă să acoperim mai multe segmente de editare (Clasici, Literatură pentru Tineret, Literatură...) şi să abordăm genuri paratextuale care ţin atît de sfera restrînsă, cît şi de cea diversificată a producţiei editoriale. Extraordinara eterogenitate a paratextului a impus, în cadrul acestei lucrări, o primă abordare a problemei.

Am încercat să precizăm mijloacele teoretice de studiere a masei eteronome, pusă în slujba textului şi a cărţii. Pragmatica lingvistică şi textuală trebuie să-şi definească domeniul de acţiune, să-şi precizeze poziţia în interiorul paradigmei lingvistice. Este exact ceea ce remarca J.-M. Adam atunci cînd scria:

> Îmi propun să semnalez cîteva dintre abaterile pe care lingvistica textuală este obligată să le accepte şi, mai ales, cîteva dintre limitele pe care se presupune că ea şi le fixează pentru a putea spune ceva despre un obiect care trece de la statutul de corpus (enunţul ca obiect empiric material) la cel de obiect teoretic (1989, p. 187).

Ne înscriem în această perspectivă lingvistică şi considerăm textul ca unitate de analiză, încercînd să stabilim relaţii între modurile de funcţionare textuale şi orientarea lor argumentativă în interdiscurs, în formaţiile discursive în care se produc.

Necesitatea de a aborda eterogenitatea textuală, voința de a ne situa încercarea teoretică în raport cu polii de producere și receptare, căutarea unei conceptualizări a legăturilor dintre diferitele discipline științifice (lingvistica și științele comunicării) reprezintă tot atîtea obiective menite să constituie provocarea majoră a acestui studiu.

Primul capitol propune o definiție generală a paratextului și insistă asupra cadrului de analiză și a domeniului de studiu. Cel de-al doilea capitol tratează paratextul autorului prin abordarea diferitelor elemente, precum: numele autorului, titlurile, epigrafele, prefețele și dedicațiile. Al treilea capitol este focalizat pe paratextul editorului, fiind vorba înainte de toate de problematica impusă de cataloage, coperte și supracoperte, campanii publicitare.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul 1

Definiția paratextului

1. Elemente de definiție

La originea acestui studiu plasăm definiția dată de Gérard Genette termenului de „paratext":

> Opera literară constă, în mod exhaustiv sau fundamental, dintr-un text, adică (definiție minimală) dintr-o serie mai mult sau mai puțin amplă de enunțuri verbale încărcate de semnificație. Dar acest text apare foarte rar ca atare, fără să fie întărit și însoțit de un anumit număr de producții verbale sau non-verbale [..] despre care nu știm întotdeauna dacă îi aparțin sau nu, dar care îl înconjoară și, în orice caz, îl prelungesc, tocmai pentru a-l *prezenta* [...], pentru *a-l face prezent*, pentru a-i asigura materialitatea, „receptarea" și consumul, sub formă de carte (din fericire încă, astăzi). Această prelungire, de amploare și de formă variabilă, constituie ceea ce am numit deja [*Palimpsestes*, 1982] [...] *paratextul* operei. Prin urmare, paratextul reprezintă pentru noi ceea ce face ca textul să devină carte și să se propună ca atare cititorilor săi și, în general, publicului (1987, p. 7).

Faptul că această primă definiție a lui Genette a contribuit în mod decisiv la clarificarea noțiunii complexe de *paratext*, ne obligă

practic să începem cu ea. Este vorba despre ceea ce încadrează textul, despre preliminariile, etichetele şi destinatarii săi.

Ce cuvînt ar putea defini aceste frontiere ale textului publicat? J. Derrida (1972) vorbeşte despre „spaţiul dinafara cărţii", analizînd prefeţele, introducerile şi alte indicaţii de lectură. El precizează că introducerile, preambulurile au fost dintotdeauna scrise în vederea propriei lor eliminări. Ele sînt redactate pentru a fi mai uşor uitate; dar această uitare nu este niciodată totală, ea lasă o urmă a ceea ce rămîne, care joacă un rol bine definit: a preceda, a prezenta textul pentru a-l face vizibil înainte ca el să devină lizibil.

J. Dubois (1973) propune termenul de „metatext" pentru a desemna această limită, acest „prag". Investigînd rolul citatului, A. Compagnon (1979) descrie perigrafia textului ca pe „o zonă intermediară între text şi ceea ce este în afara lui" (1979, p. 328), zonă pe care o protejează, o apără, o împiedică să se reverse şi să se răspîndească. Creată pentru a cuprinde mobilitatea textuală infinită din secolul al XVI-lea, perigrafia stabileşte un cadru, o închidere; după cum remarcă L. Mailhot (1985), ea reglementează proprietatea literară. Cartea clasică, compactă, închisă în sine, este o lucrare cu intrări limitate: numele autorului şi al editorului, colecţia, titlul, dedicaţia, epigraful, prefaţa, cuprinsul, bibliografia, notele, textul de prezentare. „Între aceşti piloni reprezentaţi de epigraf şi bibliografie, textul este o punte suspendată deasupra unui gol de care se teme", scrie A. Compagnon (1979, p. 339).

Chiar dacă frontierele cărţii au fost fixate încă de la Montaigne, ele permit totuşi şi numeroase devieri. Pe de o parte, există, bineînţeles, grade şi diferenţe specifice în această perigrafie: fie că figurează pe coperta unei cărţi sau sînt inserate într-un text publicitar, textele de prezentare, scrise, dar nesemnate de autor, constituie un tip de argumentare; în schimb, titlurile, epigrafele, introducerile şi prefeţele fac parte din carte, sînt o primă şi o ultimă dimensiune a textului – numele, faţa, intertextul, aplecarea textului asupra lui însuşi. Pe de altă parte, în jurul textului persistă „o zonă nesigură, în care el îşi încearcă norocul, zonă în care se definesc condiţiile comunicării, în care se amestecă două serii de coduri: codul social, în aspectul său

publicitar, şi codurile de producere sau de reglare a textului" (C. Duchet, 1971, p. 6). Pentru a vedea în ce mod operează textul cu ideologia printr-un „vast flux de enunţuri", C. Duchet propune un anumit număr de indicatori: documente exterioare operei, reguli sau adevăruri general enunţate în operă (citate, proverbe, intervenţii ale autorului), incipituri care pot merge pînă la prima pagină şi, în final, metatextul, adică titlul şi prefaţa.

Să notăm, de asemenea, şi contribuţia lui H. Mitterand (1979) în legătură cu titlurile romanelor:

> Există în jurul textului romanului locuri marcate, balize care solicită imediat cititorul, ajutîndu-l să-şi găsească reperele şi orientîndu-l, aproape împotriva voinţei sale, în activitatea de decodare. Este vorba, în primul rînd, de toate segmentele textului prin care romanul se prezintă cititorului, prin care îl desemnează, îl denumesc, îl comentează, îl materializează: prima copertă, care conţine titlul, numele autorului şi al editurii, prezentarea cărţii*; ultima copertă, sau spatele paginii de titlu în care se enumeră celelalte lucrări ale autorului; pe scurt, tot ceea ce desemnează cartea ca produs de cumpărat, de consumat, de păstrat în bibliotecă, tot ceea ce se situează ca o sub-clasă a producţiei imprimate, cartea, mai precis romanul.

Încheiem acest scurt tur de orizont terminologic cu definiţia pe care P. Lejeune o dă paratextului: „limita exterioară a textului imprimat care, de fapt, dirijează toată lectura (numele autorului, titlul, subtitlul, numele colecţiei, al editurii, pînă la jocul ambiguu al prefeţelor)" (1975, p. 45).

Astfel, există destule cuvinte pentru a descrie această realitate complexă şi nestatornică. Lui G. Genette îi datorăm punerea la punct (provizorie?) a unui tablou general al paratextului: studiul său este sincronic, nu diacronic, fiind vorba despre o „încercare de tablou general" (1987, p. 18) şi nu de o istorie a paratextului. Înainte de toate, G. Genette se opreşte asupra definirii acestor obiecte paratextuale. Pe

---

* În sens propriu, fr. *bande-annonce* desemnează extrasele dintr-un film, pentru publicitate, înainte ca acesta să fie prezentat (n. t.).

de o parte, le analizează descompunîndu-le în părți mai bine precizate (de exemplu, diferitele tipuri de prefețe). Pe de altă parte, urmărind o mișcare inversă și complementară, le integrează în ansambluri mai vaste: peritextul, epitextul, paratextul în general.

Astfel, definirea riguroasă a acestor categorii ne va permite precizarea propriului nostru domeniu de studiu.

2. Istoricul și definirea unei noțiuni de către Gérard Genette

Pentru a înțelege ce este paratextul, este importantă trimiterea la trei lucrări ale lui G. Genette și urmărirea evoluției definirii termenului: *Introducere în arhitext* (1979); *Palimpsestes* (1982); *Seuils* (1987).

Să notăm doar că o singură lucrare (*Noul discurs al povestirii*, 1985), care este, de fapt, un ecou al cărților precedente (*Figuri I, II, III*), se intercalează în această continuitate.

Precizăm de la început că legătura între cele trei cărți este permisă chiar de un element al paratextului (prima notă de pe prima pagină).

> Principalul avantaj al notei este că lasă loc în discurs unor efecte locale de nuanță, de surdină sau, cum se spune în muzică, de *registru*, care contribuie la reducerea faimoasei, și uneori supărătoarei sale linearități (1987, p. 301).

Găsim, deci, pe prima pagină din *Seuils*, nota 1 care trimite la *Palimpsestes*. Această primă notă face direct aluzie la studiul definitoriu întreprins de G. Genette:

> Ceea ce am denumit deja [...]. Lectura primei pagini a acestei cărți ne trimite, în mod explicit, la descoperirea lucrării anterioare *Introducere în arhitext* (titlu dat în prima notă de pe prima pagină): „Obiectul acestei lucrări este ceea ce am denumit în altă parte [*Introducere în arhitext*], «din lipsă de altceva mai bun», *paratextualitatea*" (1982, p. 7).

BCU IASI - FILOLOGIE UNIVERSITY LIBRARY

La G. Genette, paratextualitatea este mai întîi definită prin relațiile de transformare și de imitare pe care le întreține textele. Vorbind despre relația, evidentă sau ascunsă, pe care un text o poate avea cu alte texte, el precizează:

> [...] includ aici și alte feluri de relații – în esență, cred, de imitație și de transformare, despre care pastișa și parodia pot da o idee, sau mai degrabă două idei, foarte diferite cu toate că prea adesea confundate, sau inexact deosebite – pe care le voi boteza, în lipsa a altceva mai bun, paratextualitate [...] și de care ne vom ocupa poate cîndva [...] (1979, p. 87)*.

După cum indică și titlul, *Introducere în arhitext*, și aceste cîteva rînduri o confirmă, se stabilește astfel un program de studiu. Acesta este repede calificat de Genette (1982) drept „imprudent" și reluat, în mod mai ordonat și mai sistematic, în *Palimpsestes*. Această lucrare se ocupă într-adevăr de hipertextualitate, termen pe care Genette l-a preferat celui de paratextualitate pentru a desemna această relație care unește un text cu un altul anterior, pe care acesta se grefează, altfel decît prin comentariu (prin transformare și imitare).

Astfel, paratextualitatea este analizată ca un tip de relație transtextuală și primește o nouă definiție:

> [Acest tip] constă în relația, în general mai puțin explicită și mai distantă, pe care, în ansamblul format de o operă literară, de textul propriu-zis, o întreține cu ceea ce nu putem numi altfel decît *paratextul* său: titlul, subtitlul, intertitlul, prefața, postfața, nota editorului, cuvîntul înainte etc.; notele marginale, cele de subsol, finale; epigraful; ilustrația, textul de prezentare, banda, supracoperta, [...] (1982, p. 9).

După cum însuși G. Genette indică, studiul trebuia să apară, căci „paratextualitatea, după cum se observă foarte bine, este în primul rînd o mină de întrebări fără răspunsuri" (1982, p. 10).

---

* Gérard Genette, 1994, *Introducere în arhitext, dicțiune și ficțiune*, traducere și prefață de Ion Pop, Univers, București, p. 82 (n. t.).

Seuils (1987) îşi propune definirea trăsăturilor şi a funcţiilor mesajelor paratextuale. Aceste trăsături sînt spaţiale, temporale, substanţiale, pragmatice şi funcţionale.

Caracteristicile spaţiale ale paratextului permit determinarea amplasării sale (prin întrebarea **unde?**): poziţia spaţială a unui astfel de element are o funcţie de diferenţiere; după cum este plasat pe ultima copertă, într-un text de prezentare destinat presei, într-un argument pentru reprezentanţi, un text va conţine variante specifice a căror analiză trebuie avută în vedere.

Datele temporale (întrebarea **cînd?**) favorizează studierea momentului apariţiei şi dispariţiei paratextului: astfel, elementele paratextului editorial au o existenţă efemeră şi durata lor este adesea fragmentată. După G. Genette, „această intermitenţă [...] este foarte strîns legată de caracterul său prin excelenţă funcţional" (1987, p. 12).

Trăsăturile substanţiale ale paratextului (întrebarea **cum?**) determină abordarea textuală a acestor elemente. Nu ţinem seama aici de manifestările iconice (ilustraţii) sau materiale (opţiunea de fabricare), de altfel, deosebit de semnificative în impactul paratextului asupra publicului cititor.

Statutul pragmatic şi funcţional al paratextului este caracteristica esenţială pe care ne impunem să o abordăm. Într-adevăr, funcţiile care-i însufleţesc mesajul (întrebarea **de ce?**) sînt cele care pot fi analizate. De asemenea, aici includem şi instanţa de comunicare (**de la cine? / la cine?**).

Aceste elemente de definire îi permit lui G. Genette să distingă două părţi de constituire a paratextului: peritextul (în jurul textului) şi epitextul (în jurul cărţii). Fie formula următoare: Paratext = Peritext + Epitext.

Peritextul desemnează genurile discursive care înconjoară textul în spaţiul aceluiaşi volum: peritextul editorial (colecţiile, coperta, materialitatea cărţii), numele autorului, titlurile, textul de prezentare, dedicaţiile, epigrafele, prefeţele, intertitlurile şi notele.

Epitextul desemnează producţiile care înconjoară cartea şi se situează la exteriorul ei: epitextul public (epitext editorial, interviuri, dialoguri), epitextul privat (corespondenţa, jurnalul intim).

G. Genette folosește termenul de „text", nu de „operă" (ca în *Palimpsestes*), pentru a arăta că paratextul se impune în cazul oricărui tip de carte, chiar dacă studiul său se limitează la paratextul operelor literare. Trebuie să remarcăm, fără îndoială, o legătură între predilecția sa pentru textul literar și interesul pentru paratextul auctorial. Importanța figurii scriitorului este un factor comun acestor două tipuri de preocupări. Facem precizarea că vom studia și paratextele non-literare.

Prin urmare, paratextul se compune dintr-un ansamblu eterogen de practici și de discursuri având un interes comun: a informa și a convinge, a aserta și a argumenta:

> Aceste observații asupra forței ilocuționare ne-au condus, aproape fără să ne dăm seama, la esența paratextului, la aspectul său *funcțional* (1987, p. 16).

Dimensiunea pragmatică a paratextului devine evidentă. Ea se definește prin caracteristicile situației de comunicare: poate fi vorba de elemente ale peritextului sau ale epitextului. Dar acțiunea pe care o exercită se manifestă întotdeauna sub forma unei influențe și chiar a unei manipulări, suportată în mod conștient sau inconștient. Scopul lor este de a acționa asupra cititorului (cititorilor) și de a încerca să le modifice, într-o anumită direcție, reprezentările sau sistemele de așteptări.

Această direcție sau intenție este și o trăsătură comună mesajelor paratextuale. Ele țin de responsabilitatea autorului și a editorului (și chiar de alți „aliați" care îndeplinesc o funcție socială, ziariști, atașați de presă...):

> Este necesar ca, în definiția unui paratext, să existe o responsabilitate din partea autorului sau a unuia dintre asociații lui, dar această necesitate se manifestă gradual (1987, p. 14).

Principalul rol al paratextului este să asigure textului o formă care să corespundă obiectivelor autorului. În acest caz, responsabilitatea autorului va fi angajată la maxim: este vorba de elementele de paratext pe care G. Genette le studiază mai ales în *Seuils*. Această responsabilitate poate fi însă foarte limitată și atunci ea se confruntă

cu cea a editorului: acestea sînt elementele de paratext pe care le vom studia mai îndeaproape.

Tabelul următor recapitulează diversele componente ale paratextului auctorial:

PERITEXT	EPITEXT	
	PUBLIC	PRIVAT
Numele autorului Titluri-intertitluri Dedicații Epigrafe Prefețe Note	Meditații Interviuri Dialoguri Colocvii	Corespondențe Confesiuni Jurnale intime Preambuluri

3. Formele textuale ale paratextului editorial

Paratextul editorial constituie obiectul nostru de studiu: prin acest termen definim reunirea a două tipuri de genuri discursive: **peritextul editorial** (coperte, supracoperte, texte de prezentare) și **epitextul editorial** (reclame, cataloage ale ediției). Dacă peritextul editorial angajează, în parte, responsabilitatea autorului, epitextul editorial o angajează aproape exclusiv pe cea a editorului. În măsura în care analizele lui G. Genette vizează mai ales elementele de paratext, în care se manifestă o intenție și o responsabilitate a autorului, nu este surprinzător că studiul acestor două tipuri de mesaje este, în mod voluntar, foarte limitat.

3.1. Peritextul editorial

Despre **peritextul editorial**, G. Genette scrie:

> Prin aceste incursiuni, uneori foarte profunde, în cîmpul alegerilor generice sau intelectuale, paratextul editorial tipic încalcă, în mod evident, prerogativele autorului (1987, p. 26).

Forma paratextuală editorială, prin excelență, este identificarea generică a operei, care se regăsește, de exemplu, pe coperta a patra de la colecția „Points" a Editurii Seuil. Prin urmare, responsabilitatea editorului (în sens larg) se leagă de un puternic angajament. Ea nu reprezintă obiectul fundamental al analizelor lui G. Genette; de altfel, autorul explică motivele care l-au determinat să ia în calcul mai degrabă elementele de paratext, în care responsabilitatea autorului este predominantă și determinantă:

> Pertinența acordată scopului autorului și, implicit, „punctului său de vedere", poate părea excesivă, ținînd chiar de o metodă naivă. Ea este impusă, pur și simplu, de obiectul a cărui funcționare depinde în totalitate, chiar dacă uneori se încearcă evitarea acestui lucru, de simplul postulat potrivit căruia autorul „știe mai bine" ceea ce trebuie să credem despre opera lui. Nu putem să călătorim în paratext fără să nu ne lovim de această presupunere: justețea punctului de vedere auctorial (și, în egală măsură, editorial) este credo-ul implicit și ideologia spontană a paratextului (1987, p. 375).

În consecință, studiul nostru se va opri asupra aspectelor menționate în opera lui G. Génette, dar prea puțin explorate. Reluăm definiția pe care acesta o dă peritextului editorial:

> Numesc *peritext editorial* orice zonă a paratextului care ține de responsabilitatea directă și principală (dar nu exclusivă) a editorului, sau poate, mai abstract, de editură, adică de faptul că o carte este editată, și eventual reeditată și propusă publicului, sub una sau mai multe prezentări diferite (1987, p. 20).

Dacă vorbim despre peritextul cel mai îndepărtat, vom studia copertele, supracopertele și textele de prezentare ale cărții. Semnalăm faptul că cele trei tipuri de mesaje paratextuale sînt locuri strategice de influență și de acțiune exercitată asupra cititorului. Coperta asigură o funcție importantă de prezentare și incitare la cumpărare, fiind automat privită de cel care, pentru a o cumpăra sau împrumuta cartea, o atinge. Cît despre supracoperta cărții, ea funcționează ca un afiș publicitar: cea mai evidentă menire a ei „este să atragă atenția prin

mijloace mai spectaculoase decît ar putea sau şi-ar dori o copertă" (G. Genette, 1987, p. 30). Cît despre textul de prezentare, este vorba de un text important care vorbeşte despre carte şi care va fi preluat de presă. Îl putem compara astăzi cu textele argumentative din serviciile de presă ale editurilor; el se adresează astfel criticii, pentru a-i trezi interesul de a citi (şi de a aprecia) cartea pe care o promovează. Textul de prezentare se poate regăsi şi pe coperta a patra a cărţii, parţial sau integral rescris, în funcţie de context; el devine astfel un text promoţional care vizează direct publicul.

3.2. Epitextul editorial

Paratextul editorial se compune şi din **epitextul editorial** pe care G. Genette îl defineşte astfel:

> N-aş insista asupra epitextului editorial a cărui funcţie, esenţial publicitară şi „promoţională" nu implică întotdeauna, în mod semnificativ, responsabilitatea autorului, care se limitează cel mai adesea la a închide ochii în faţa hiperbolelor valorizante legate de necesităţile comerţului. Este vorba aici de afişe sau de panouri publicitare, de comunicate şi de alte prospecte [...] (1987, pp. 318-319).

Relaţia dintre autor şi editor este esenţială, dar importanţa editorului creşte şi autorul rămîne un simplu auxiliar al editurii, „redactînd texte pe care ar refuza fără îndoială să şi le asume şi care-i exprimă nu atît părerea, cît ideea despre ceea ce ar trebui să însemne discursul editorial" (1987, p. 319).

Este tocmai ceea ce ne va interesa în studiul nostru: acest tip de mesaj paratextual ne atrage atenţia pentru că vrem să arătăm că o carte este prinsă într-o dublă reţea: o reţea de texte, compusă din reclame, rezumate şi editoriale în cataloage, buletine periodice ale editurilor şi o reţea de agenţi, în care intră autorul, editorul, critica, publicul.

Să reamintim, în această privinţă, definiţia generică pe care G. Genette o dă epitextului:

> Criteriul distinctiv al epitextului, față de peritext, este, în principiu, pur spațial. Constituie epitext orice element paratextual care nu este anexat concret textului aceluiași volum, dar care circulă întrucîtva liber, într-un spațiu fizic și social nelimitat din punct de vedere virtual (1987, p. 316).

Astfel, epitextul editorial va acoperi trei genuri discursive ale paratextului editorial: publicitatea, catalogul, nota asupra ediției. Analiza corpusului constituit din textele publicitare va scoate în evidență diferite trăsături ale strategiilor comerciale editoriale; există legături între strategiile enunțiative și strategiile de „marketing" ale serviciilor de la edituri? Catalogul ne va permite să formulăm ipoteze despre discursul editorului, formă de paratextualitate care dezvăluie imaginea unei politici editoriale: din acest punct de vedere, analiza cuvîntului înainte se dovedește foarte instructivă. Cît despre nota asupra ediției, caracterul său periodic facilitează studiul adaptării epitextului editorial la necesitățile momentului. Fiind o practică paratextuală care se dezvoltă și reia adesea totul sau o parte din textele de prezentare ale cărților publicate într-o anumită perioadă, „culegerea acestor buletine ar putea fi deci utilă tuturor paratextologilor" (G. Genette, 1987, p. 108).

Tabelul următor rezumă paratextul editorial:

PERITEXT EDITORIAL	EPITEXT EDITORIAL
Coperte	Publicitate
Supracoperte	Cataloage
Texte de prezentare	Nota asupra ediției

Această carte nu își propune să ofere o explicație sau un inventar exhaustiv al paratextelor editoriale, ci să profite de întrebările pe care ni le punem pentru a putea reflecta asupra modurilor speciale de comunicare promoțională și asupra problemelor pe care le-ar ridica o cercetare lingvistică.

Într-adevăr, vom studia formele textuale ale acestor mesaje. Le vom lua în calcul pe cele de ordin textual sau cel puțin verbal: textul de pe coperta a patra, textul de pe supracopertă sau textul de

prezentare, publicitatea, nota asupra ediției sau cataloagele, tot atîtea enunțuri de o anumită întindere, care au în comun statutul lingvistic al textului. Să nu uităm însă că valoarea paratextuală poate viza și alte tipuri de manifestări: iconice (ilustrațiile), pur materiale (imprimarea, fabricarea) sau factuale (vîrsta, sexul, trăsăturile particulare ale autorului...).

De aici, abordarea este de ordin metodologic: vrem să dăm un conținut lingvistic la ceea ce, pentru G. Genette, constituie însăși specificitatea paratextului: aspectul său funcțional, sau, mai precis – după spusele sale – statutul său pragmatic și forța ilocuționară. Prin urmare, se impune să oferim o orientare lingvistică dimensiunii pragmatice a paratextului editorial. Iată cum ne propunem să abordăm acest ansamblu multiform.

Vom analiza, în mod deosebit, forța ilocuționară a mesajului paratextual: rămîne să arătăm în ce măsură domeniul lingvistic la care ne raportăm – lingvistica pragmatică și textuală – poate analiza faptul că „paratextul, sub toate formele sale, este un discurs esențial eteronom, auxiliar, menit să se pună în slujba acelui altceva care constituie rațiunea sa de a fi, adică textul" (G. Genette, 1987, p. 16).

3.3. Studierea unui exemplu: un text de prezentare de la Editura Seuil

Fie textul de pe ultima copertă a romanului scris de Sophie Edelman, *Destinul unei cîntărețe de blues* (editura Seuil):

> „Există momente cînd totul pare pierdut de la bun început. Ca la maraton. Primii 20 sînt în fața ta și nu prea se mai poate întîmpla ceva bun."
>
> Ce poți găsi în general pe spatele unei cărți? Primele rînduri, ca aici, numele personajelor, începutul poveștii pe care o vor trăi, uneori mai mult, alteori mai puțin. Descoperim aici un amestec savant de intenții ale autorului, încrederea editorului, pe scurt, tot ceea ce, în principiu, trebuie să trezească interesul

pentru a intra, a întoarce cartea cu pricina și a o deschide. Numai că ar trebui să intrăm în acest scurt roman fără să ne dăm seama prea bine de ce o facem, să alunecăm ușor și să ne afundăm în el timp de cîteva ore, uitînd esențialul: care au fost motivele, bune sau rele, care ne-au condus la deschiderea cărții. Titlul, primele rînduri, vocea tremurătoare a lui Harry, naratorul care ne șoptește la ureche despre iubirea lui pentru Jackie Rourke, cîntăreața de blues, despre New York-ul torid din acea vară, despre soția sa Muriel, care nu reușește să-l părăsească, despre filmul care trebuie să urmărească firul vieții lui Jackie cînd aceasta va fi dispărut..., cam acesta ar fi „esențialul".

Un astfel de text ar trebui să se încheie cu cîteva întrebări, ceea ce vom face și noi: o va regăsi vreodată Harry pe Jackie? Oare chiar a murit, după cum pare să creadă și să afirme, cam prea grăbit, comisarul Reeves? Oare toate aceste personaje n-au mers prea des la cinema? Și, în fine, ce este oare mai important: o anecdotă, aventurile fericite și nefericite ale cîtorva personaje care devin cunoscute sau, dimpotrivă, tonul și muzica unui tînăr autor care face primii pași?

Sophie Edelman s-a născut la Paris, în 1954. După studii de drept, intră la școala Florent, apoi la Centrul de artă dramatică de pe strada Blanche. Joacă în piesa de teatru Horațiu, *pusă în scenă de Denis Llorca și în filmul* Litan, *regizat de Jean-Pierre Mocky.*

Destinul unei cîntărețe de blues *este primul ei roman.*

Acest text de prezentare de pe coperta a patra ne permite să reunim observațiile precedente într-un studiu al caracterului parodic al unui astfel de gen discursiv: cei doi poli ai relației editoriale, „intențiile autorului", „încrederea editorului", sînt înscriși direct în paratext. Putem să-l intitulăm astfel: rețetă pentru redactarea sau citirea unui element de paratext editorial.

Parodia este o formă a transtextualității studiată de G. Genette (1982), transcendența textuală definindu-se ca „tot ceea ce pune textul în legătură directă sau secretă cu alte texte" (1982, p. 7).

G. Genette distinge cinci tipuri de relații transtextuale:

- *intertextualitatea*: prezența unui text în altul (citate, plagiate, aluzii...);
- *paratextualitatea*: plasarea unui text lîngă un altul (titlu, prefață, supracopertă, ilustrație...);
- *metatextualitatea*: comentariul unui text printr-un altul (comentariu, explicație, critică...);
- *arhitextualitatea*: apartenența generică a unui text (considerat a fi poezie, roman, poveste...);
- *hipertextualitatea*: relația de derivare între un text și un altul (continuare, traducere, pastișă, parodie...).

Ne interesează ultimul tip de relație:

> [Hipertextualitate] Înțeleg prin acest termen orice relație care unește un text B (pe care-l voi numi hipertext) cu un text anterior A (pe care-l voi numi, bineînțeles, hipotext) pe care acesta se grefează altfel decît sub formă de comentariu (1982, pp. 11-12).

Pentru a ajunge la parodie, trebuie avut în vedere un mod special de derivare hipertextuală: transformarea; identificăm parodia cu practicile de transformare non-satirică pentru că ea rescrie textul, schimbînd și deformînd stilul hipotextului: în cazul exemplului nostru, această transformare se aplică chiar asupra modului de enunțare a textului; ea are loc prin comentariul explicit al proprietăților hipotextului (caracteristicile generice ale textului de pe coperta finală a cărții), reflectînd astfel apartenența lor la un alt sistem de valori.

Astfel, parodia se manifestă, în mod esențial, prin metalimbajul propriu textului de pe coperta a patra: conștiința afișată a modurilor de organizare a hipotextului operează cu un limbaj explicativ (un metalimbaj) clar afirmat:

- „Ce poți găsi în general pe spatele unei cărți?"
- „Descoperim aici..."

- „Numai că ar trebui să intrăm în acest scurt roman"
- „cam acesta ar fi «esențialul»."
- „Un astfel de text ar trebui să se încheie..."
- „Și, în fine, ce este oare mai important?"

Influența acestor enunțuri metadiscursive se întinde pe toată economia textului, iar A. Borillo remarcă acest lucru atunci cînd scrie:

> Rolul metadiscursului nu se oprește la explicarea modalităților prin care se instaurează situația de comunicare creată de discurs, ci chiar poate exprima, în momentul producerii discursului, modalitățile și caracteristicile acestei produceri: punerea sa în formă discursivă, coerența și derularea sa logică (1985, p. 55).

Enunțurile metadiscursive comentează parodic și ironic însăși elaborarea textului de prezentare de pe coperta a patra. Să analizăm începutul celui de-al doilea și al treilea paragraf:

(1) Ce poți găsi în general pe spatele unei cărți?
(2) Un astfel de text ar trebui să se încheie cu cîteva întrebări, ceea ce vom face și noi.

Din perspectiva lui D. Sperber și D. Wilson (1978), vom înțelege (1) și (2) doar plecînd de la presupunerea că ei vor să exprime ceva **în legătură cu** enunțul lor mai degrabă decît **prin intermediul** acestuia: „reiese [de aici] o atitudine a locutorilor față de enunțul lor" (1978, p. 403). Astfel, ironia se apropie de metalimbaj; B. Basire (1985) notează:

> Cu alte cuvinte, enunțurile ironice nu sînt „folosite", ci doar „menționate", avînd în vedere că spun ceva în legătură cu expresia însăși, nu cu referentul expresiei. Descriind „ironiile" ca forme de menționare, Sperber și Wilson înscriu problematica ironiei în cea a metalimbajului și a fenomenelor de discurs raportat (1985, p. 141).

BCU "ION CREANGĂ" UNIVERSITY LIBRARY

Astfel, D. Sperber şi D. Wilson (1978) ne propun să considerăm că toate ironiile pot fi interpretate „ca menţionări cu caracter de ecou: ecou mai mult sau mai puţin îndepărtat al gîndurilor sau al vorbelor, reale sau imaginare, atribuite sau nu unor anumiţi indivizi" (1978, p. 408). Este şi cazul exemplului propus: spusele atribuite unui alt locutor (desemnat, în cazul nostru, prin pronumele SE) se constituie în ţinta privilegiată a acestei atitudini ironice faţă de enunţ.

Teoria ironiilor ca menţionări permite înţelegerea existenţei unor afinităţi dintre ironie şi parodie: atunci cînd vorbitorul vrea să spună ceva despre enunţ, şi nu prin enunţ, el se poate disocia de acesta, pentru a transforma mai uşor regulile general admise ale hipotextului: în textul nostru, comentariul metadiscursiv are funcţia de transformare hipertextuală.

Este ceea ce indică explicit forma anaforică „ca aici", la începutul celui de-al doilea paragraf; de fapt, primul paragraf constituie incipitul romanului: această modalitate curentă de a prezenta un roman pe coperta finală (extrasul fiind hipotextul) este sursa unui comentariu parodic oferit spre lectură sub forma unui enunţ metadiscursiv: „ca aici". Făcînd trimitere la un fragment de discurs deja elaborat (primul paragraf), desemnîndu-l sumar în funcţie de situaţia lui în spaţiul discursiv, elementul metalimbajului parodic „ca aici" operează în planul progresiei logice a textului (producerea de hipertext).

Această expresie de tip anaforic este analizabilă în relaţia **întrebare/răspuns** care structurează începutul celui de-al doilea paragraf:

Întrebare: Ce se găseşte ÎN GENERAL pe spatele unei cărţi?

Răspuns: Primele sale rînduri, CA AICI, numele personajelor, începutul poveştii pe care o vor trăi, uneori mai mult, alteori mai puţin. Descoperim aici un amestec savant de intenţii ale autorului, încrederea editorului, PE SCURT, tot ceea ce, ÎN PRINCIPIU, trebuie să trezească interesul pentru a intra, a întoarce cartea cu pricina şi a o deschide.

Folosirea sintagmei PE SCURT marchează închiderea răspunsului dat la întrebarea iniţială, dar, în acelaşi timp, reformulează

la nivel de principiu (ÎN PRINCIPIU) ceea ce se așteaptă (ÎN GENERAL) de la coperta a patra: în această situație, transformarea hipertextuală este conținută de forma metadiscursivă a enunțurilor.

Sintagma PE SCURT vizează activitatea generală de reformulare parodică, cea de structurare (să marchezi sfîrșitul unei acțiuni) și cea de reformulare. Același lucru este observat de M. Charolles și D. Coltier:

> Astfel, „pe scurt", de exemplu, servește la indicarea unei operații de reformulare care constă într-o recapitulare; dar există și o funcție de structurare, deoarece „pe scurt" indică sfîrșitul unei desfășurări discursive (finalul unei secvențe conturate ca un întreg de sintagma „pe scurt") (1986, p. 53).

PE SCURT intervine aici la sfîrșitul unei serii: „numele personajelor", „începutul poveștii", „intențiile autorului", „încrederea editorului" – ceea ce se regăsește, în general, pe coperta a patra. „Pe scurt" marchează sfîrșitul unei secvențe descriptive (diferitele părți ale obiectului descris, „spatele cărții") și „se permite astfel o dezvoltare a reformulării" (J.-M. Adam și F. Revaz, 1989, p. 86): „întregul" are atunci funcția de termen generic care înglobează diferitele părți enumerate anterior; în egală măsură, el orientează lectura către un NOI generic reprezentînd posibilii cititori.

Acest răspuns la întrebarea inițială constituie obiectul unei evaluări realizate prin conectorul DOAR și prin modalitatea verbului A TREBUI la condițional:

(3) **„Numai că ar trebui să intrăm în acest scurt roman fără să ne dăm seama prea bine de ce o facem, să alunecăm ușor și să ne afundăm în el timp de cîteva ore, uitînd esențialul: care au fost motivele, bune sau rele, care ne-au condus la deschiderea cărții".**

Această evaluare introduce o nouă serie de proprietăți și părți specifice ultimei coperte a romanului scris de Sophie Edelman și se încheie cu o nouă reformulare: „Cam acesta ar fi **esențialul**".

Conectorul DOAR (apropiat de TOTUŞI şi CU TOATE CĂ), care articulează între ele cele două reformulări, introduce şi o mişcare argumentativă ce indică faptul că textul se îndreaptă spre a doua reformulare („cam acesta ar fi «esenţialul»), mai degrabă decît spre prima („tot ceea ce, în principiu, ar trebui să trezească interesul pentru a intra").

După toate aceste argumente esenţiale, nu ne rămîne decît să tragem concluzia: paratextul parodic chiar asta face. În plus, o serie de întrebări structurează ultimul paragraf, propunînd un nou marcator al reformulării: ŞI ÎN SFÎRŞIT? Ca marcator al linearităţii, el subliniază ultimul element al enumerării; în calitate de conector, el operează o întoarcere argumentativă conclusivă: esenţialul în romanul Sophiei Edelman este următorul: „tonul şi muzica unui tînăr autor care face primii paşi". Nota biografică, ce urmează imediat după text, îi defineşte statutul de tînăr autor; faptul că *Destinul unei cîntăreţe de blues* este primul ei roman justifică menţionarea „primilor paşi".

4. Analiza pragmatică şi textuală

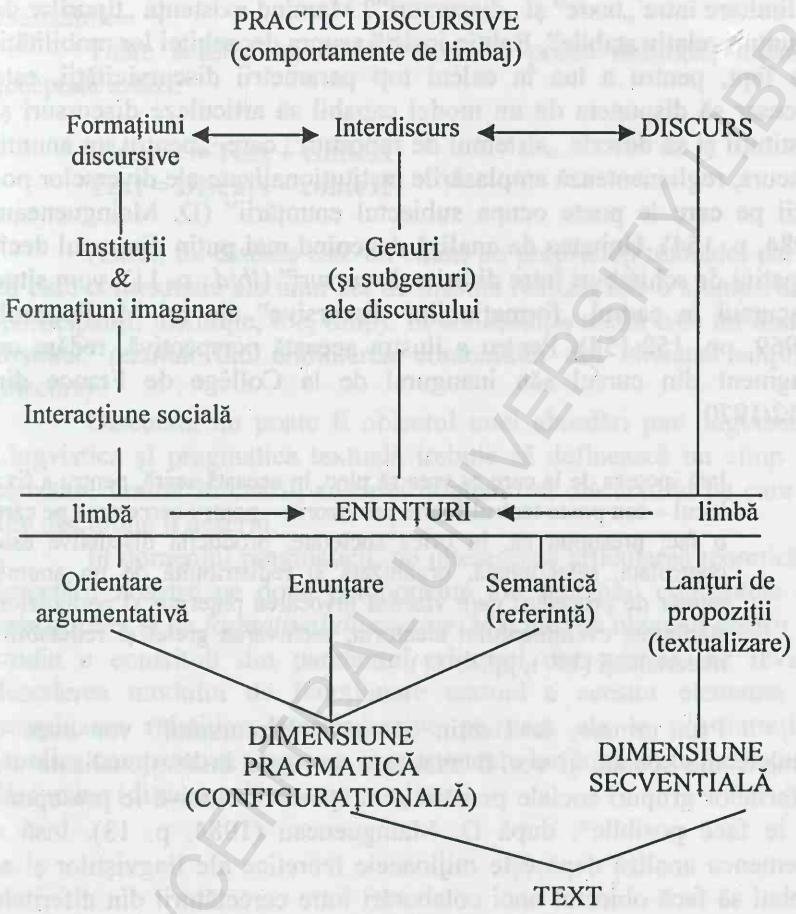
4.1. Delimitarea domeniului

Schema lui J.-M. Adam (1990) ne permite conturarea mai clară a demersului nostru.

Această schemă constituie o primă tentativă de a integra lingvistica şi pragmatica textuală în sfera textului şi a discursului.

Lingvistica textuală este definită ca un cîmp limitat, ca un sub-sector al unui domeniu mai vast. În acest context, remarcile lui Bahtin sînt esenţiale:

> A învăţa să vorbeşti înseamnă a învăţa să structurezi enunţurile (pentru că vorbim în enunţuri, nu în propoziţii izolate şi, chiar mai mult decît atît, nu în cuvinte izolate). Genurile discursului ne organizează vorbirea, aşa cum o fac şi formele gramaticale (sintactice) (1984, p. 285).



Sursă: Mardaga (Liège)

Noțiunea de „genuri ale discursului" evidențiază existența practicilor discursive reglementate. Definim coperta, supracoperta, textul de prezentare, reclama, catalogul, nota asupra ediției, drept genuri ale discursului paratextual editorial.

BCU "ION CREANGĂ" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Care sînt aceste „genuri ale discursului"? Trebuie făcută o delimitare între „texte" şi „discursuri"? Marcînd existenţa „tipurilor de enunţuri relativ stabile", Bahtin insistă asupra deosebitei lor mobilităţi. De fapt, pentru a lua în calcul toţi parametrii discursivităţii, este necesar să dispunem de un model capabil să articuleze discursuri şi instituţii şi să descrie „sistemul de raporturi" care, „pentru un anumit discurs, reglementează amplasările instituţionalizate ale diverselor poziţii pe care le poate ocupa subiectul enunţării" (D. Maingueneau, 1984, p. 154). Unitatea de analiză devenind mai puţin discursul decît „spaţiul de schimburi între diferite discursuri" (*ibid.*, p. 11), vom situa discursul în cadrul „formaţiunilor discursive" ale lui M. Foucault (1969, pp. 152-154). Pentru a ilustra această perspectivă, redăm un fragment din cursul său inaugural de la Collège de France din 2/12/1970:

> Iată ipoteza de la care aş vrea să plec, în această seară, pentru a fixa locul – sau poate teatrul foarte provizoriu – pentru cercetarea pe care o fac: presupun că, în orice societate, producţia discursivă este controlată, selecţionată, organizată şi redistribuită de un anumit număr de proceduri care vizează invocarea puterilor şi pericolelor, stăpînirea evenimentului aleatoriu, eschivarea grelei şi redutabilei materialităţi (1971, pp.10-11).

Prin urmare, la Bahtin „genurile discursului" vor avea o dimensiune socială şi vor fi analizate în reţele instituţionalizate ale diferitelor grupuri sociale pe care „enunţarea discursivă le presupune şi le face posibile", după D. Maingueneau (1984, p. 13). Însă o asemenea analiză depăşeşte mijloacele teoretice ale lingviştilor şi ar trebui să facă obiectul unei colaborări între cercetătorii din diferitele sectoare ale ştiinţelor umane. De altfel, această dimensiune interdiscursivă a practicilor de limbaj nu pune oare în discuţie însăşi noţiunea de gen, trimiţînd spre o cercetare interdisciplinară? În acest sens, susţinem opinia lui M. Foucault (1969) care pune sub semnul întrebării separarea disciplinelor care reglementează diferitele domenii de studiu. El arată că înseşi aceste categorii constituie reguli norma-

tive, tipuri instituționalizate care sînt întocmai fapte de discurs analizabile.

Toate acestea ne conduc către o primă definiție, unanim acceptată astăzi:

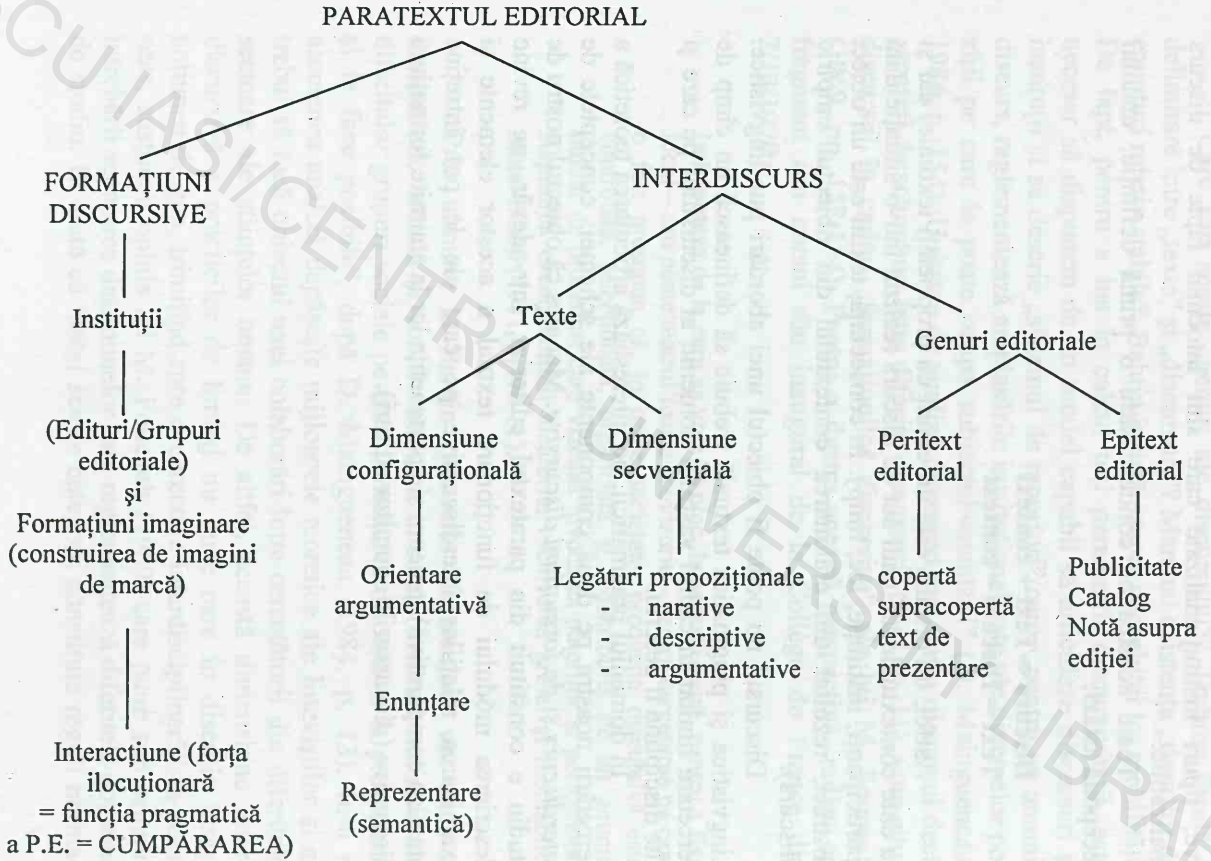
Discurs = Text + context
Text = Discurs – context

Astfel, un discurs este un enunț cu proprietăți textuale, dar și cu date contextuale ale unui act de discurs realizat într-o situație dată (participanți, instituție, loc, timp). În consecință, textul este un obiect abstract, rezultat din eliminarea contextului din obiectul empiric (discurs).

Discursul nu poate fi obiectul unei abordări pur lingvistice. Lingvistica și pragmatica textuală trebuie să definească un cîmp de cercetare limitat în cadrul vastului domeniu al discursului pe care și alte discipline îl descriu.

În domeniul pragmaticii, ne interesează articularea teoretică a cercetării noastre pe două componente ale schemei: conceptele de *interdiscurs* și de *formațiuni discursive*. Mai ales că obiectul nostru de studiu e constituit din paratextul editorial. Într-adevăr, ne revine descrierea modului de funcționare textual a acestor elemente și examinarea relațiilor interdiscursive pe care ele le pot întreține (analiza comparativă), precum și apartenența lor la anumite formațiuni discursive (discursurile anumitor edituri).

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

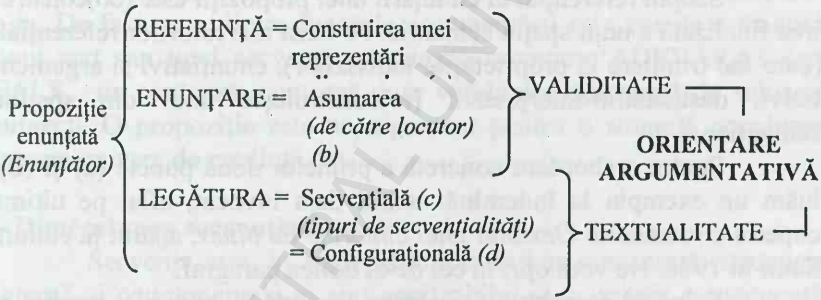


BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

4.2. Cadrul analizei: textul şi propoziţia

Vom pleca de la definiţia dată de J.-M. Adam (1989) propoziţiei:

Dintr-un punct de vedere restrîns, enunţarea oricărei propoziţii este, în acelaşi timp, **act de referinţă (a)** (adică o construcţie a unei reprezentări discursive, o descriere în sens larg) şi **act de predicaţie.** Mi se pare că acesta din urmă trebuie observat, pe de o parte, din perspectiva unei **asumări enunţiative (b)** şi, pe de altă parte, din perspectiva unei articulări (textuale) a propoziţiilor între ele; reluăm definiţia textuală a propoziţiei ca **unitate legată secvenţial (c)** şi **configuraţional (d):**



Să analizăm cele patru puncte:

– Referinţa şi construirea unei reprezentări discursive

A enunţa sau a citi o propoziţie înseamnă a construi o reprezentare discursivă. În loc să concepem referinţa într-un cadru logic vericondiţional clasic (adevărat *vs.* fals), vom utiliza o modelare atentă a validităţii, mai precis a unui adevăr relativ faţă de un anumit enunţător.

Această validitate este relativă, ea se adaptează, fiind obiectul ajustărilor constante la nivelul locutorilor-enunţători. În acest sens, ea se apropie de structurarea spaţiilor mentale atît de dragă lui G. Fauconnier:

> A comunica înseamnă să reuşeşti să pleci de la indici lingvistici şi pragmatici asemănători în operarea aceloraşi construcţii de spaţii (sau cel puţin a construcţiilor). Este cunoscut faptul că vorbirea nu implică neapărat comunicare. Comunicarea reuşită implică, cel puţin sub forma ei obişnuită, o largă analogie de scheme conceptuale, de modele cognitive ideale, de scenarii, scrieri şi roluri stereotipice care ajută la fundamentarea construirii de spaţii (1984, p.10).

– Enunţarea şi asumarea propoziţiilor

Revenim aici asupra aspectului polifonic al distincţiei dintre **locutor şi enunţător**. O propoziţie nu este niciodată „direct" asertată de un locutor; el alege dacă îşi asumă sau nu propoziţia enunţată, angajîndu-se sau dezangajîndu-se. Fiind sursa propoziţiei, el o poate prezenta ca validă sau nu (sau validă în ordinea lucrurilor) în spaţiul său de realitate.

Scopul referenţial al enunţării unei propoziţii este (co)construirea finalizată a unui spaţiu semantic. Pe baza marcatorilor referenţiali (care fac trimitere la proprietăţile indivizilor), enunţiativi şi argumentativi, destinatarul-interpretant (re)construieşte unul din spaţiile semantice.

Pentru o abordare concretă a primelor două puncte **(a)** şi **(b)**, luăm un exemplu la îndemînă: textul deja invocat, aflat pe ultima copertă a romanului *Destinul unei cîntăreţe de blues*, apărut la editura Seuil în 1986. Ne vom opri la cel de-al doilea paragraf.

Folosind prezentul cu valoare absolută şi generală, precum şi pronumele SE, din punct de vedere referenţial, locutorul (L) se delimitează de un enunţător lipsit de precizie şi gol de referenţialitate. Propoziţia „Se poate descoperi aici..." apare în cadrul unei validităţi generale (validitatea doxei), într-un univers pe care prezentul absolut şi indicatorii de generalitate („în general", „pe scurt, tot ceea ce, în principiu...") îl marchează diferit de cel al locutorului-enunţător. Proprietăţile atribuite copertei a patra nu sînt contestate de locutor, însă el nu şi le asumă (este tocmai sensul concesivului DOAR). Modificarea universului este marcată prin condiţional, prin modalitatea TREBUIE („ar trebui") şi prin conectorul DOAR.

Astfel, putem preciza valorile lui DOAR refutativ; ele se apropie aici de TOTUŞI şi chiar de CU TOATE CĂ. Acest argument creează două universuri (U şi U'); macro-propoziţia care urmează după DOAR este validă în universul locutorului, în timp ce precedenta ei este validă într-un univers U' (cel al opiniei curente) şi neasumată de locutorul-enunţător ca atare.

După cum demonstrează J.-C. Anscombre (1983) referindu-se la TOTUŞI, chiar introdus într-o strategie concesivă, DOAR marchează o anumită mirare rezultată din coexistenţa celor două propoziţii contradictorii, în cazul acesta cele două moduri de redactare a textului de pe coperta a patra. Esenţialul – dorinţa de a pătrunde imediat în roman – apărea chiar din primul paragraf.

Această modalitate (deocamdată parţială) de a descrie funcţionarea unui text introduce o abordare dinamică atentă la progresie şi o abordare polifonică a reprezentării. Cele două aspecte sînt inseparabile. De fapt, una dintre funcţiile argumentării este cea de a asigura unui text sau unei secvenţe o anumită orientare. ADEVĂRAT sau FALS... nu contează, contează doar validitatea percepută de subiect/ subiecţi. O propoziţie este un argument pentru o anumită concluzie într-un univers de credinţă dat.

– Dimensiunea secvenţială

Secvenţa este, în acelaşi timp, o unitate constituită (structura internă şi componentele ei sînt analizabile) şi o unitate constituentă (modurile de construire a textului trebuie definite). Ca unitate constituentă, secvenţa este o componentă a textului (T); ca unitate constituită, secvenţa este alcătuită din propoziţii (macro-propoziţii diferite în funcţie de tipurile de secvenţialitate, compuse, la rîndul lor, din *n* micro-propoziţii).

Împreună cu Jean-Michel Adam (1991), distingem cinci tipuri de secvenţialitate:

- Secvenţialitatea narativă (roman, nuvelă, fapt divers, publicitate narativă...);
- Secvenţialitatea descriptivă (descriere în povestire, ghid turistic, publicitate descriptivă...);

- Secvenţialitatea argumentativă (editorial, text argumentativ...);
- Secvenţialitatea explicativă (articole de informare, scrieri didactice...);
- Secvenţialitatea conversaţională (interviu, dezbatere, dialog teatral...).

Menţionăm şi secvenţialitatea poetică (poem, slogan, maxime...) care are un mod de funcţionare mai aparte.

Textele sînt rareori mono-secvenţiale, fiind structurate complet sau parţial în mai multe secvenţe, identice sau diferite, eterogenitatea putînd avea forma unei introduceri de secvenţe sau a unei ierarhii secvenţiale cu aceeaşi dominantă.

Operaţiunile care-l ajută pe individ să identifice un text sau o secvenţă dintr-un text mai vast sînt scheme de recunoaştere mai mult sau mai puţin convenţionale cu propriile lor reguli de combinare. Lectura-înţelegere se bazează pe recunoaşterea unor scheme de regrupare a micro-propoziţiilor.

În dimensiunea secvenţială, e necesar să distingem suprastructurile convenţionale (narative, argumentative...) de simplele niveluri de plan ale textului:

> Aceste două aspecte ale secvenţialităţii nu se disting atît de mult prin gradul de convenţionalitate. [...] Un P din T poate fi complet convenţional, diferenţa majoră constînd în caracterul dobîndit prin practică şi memorat (deci, „profund") al SS şi prin caracterul dat (deci, mai „superficial" şi variabil în timp) al P din T (J.-M. Adam, 1987a, pp. 57-58).

Totuşi, structura ierarhică este identică în cele două cazuri:

T	constituit din → ≥ ← constituent al	Secvenţă	constituit din → ≥ ← constituent al	/n/ macro-prop.	constituit din → ≥ ← constituent al	/n/ micro-prop.

Lingvistului îi revine sarcina de a preciza dacă există tipuri de micro-propoziții și de secvențe de micro-propoziții și/sau de macro-propoziții. Renunțînd să vorbim despre tipologii textuale, vom folosi tipologia secvențială deja prezentată.

Dacă textul apare ca o structură textuală omogenă, există două ipoteze:

- sau textul nu conține decît o singură secvență (narativă, de exemplu – vom vorbi atunci despre povestire minimală).
- sau textul conține *n* secvențe de același tip (toate narative, de exemplu; ele se pot înlănțui linear coordonîndu-se între ele – este cazul basmului –, dar pot fi și inserate unele în altele într-un punct oarecare al secvenței principale).

Dacă textul se prezintă ca o structură textuală eterogenă (cea mai întîlnită manifestare a textualității), trebuie regîndite cele două tipuri:

Tipul 1 de eterogenitate:

Secvențe de tip diferit alternează [secvența intercalantă și (secvența intercalată)] cu introducerea altor secvențe. Prezența descrierii într-un roman corespunde unei structuri de tipul: [Povestire (descriere)]. În acest caz, subliniem importanța semnalelor demarcative.

Tipul 2 de eterogenitate:

De data aceasta, secvențele de tip diferit nu mai alternează, ci sînt amestecate. Relația va fi numită dominantă, după formula [Dominantă (dominată)]. O putem regăsi, de pildă, în poemele narative: [Poem (povestire)].

Reținem această noțiune de eterogenitate: din punct de vedere secvențial, o propoziție poate fi sau poziția unei probleme, sau enunțul rezolvării ei corespunde unui tip special de înlănțuire: o secvențialitate explicativă. Sînt posibile și alte înlănțuiri specifice (narative, descriptive, argumentative...).

Să luăm, de exemplu, o propoziție asupra căreia vom reveni în cadrul studiului unei campanii publicitare de la Gallimard Jeunesse:

La copil, ideea de familie apare foarte devreme.

Degeaba este această propoziție o unitate semnificantă a limbii, ea capătă sens doar în contextul în care ar putea constitui

premisele unei argumentări publicitare sau în care apare morala unei povestiri de familie, dar şi evaluarea comentată a unor fapte explicative. Totul depinde de locul ei într-o secvenţă enunţiativă dată, în care are sens, cu prilejul unei enunţări particulare.

Această propoziţie are sens într-un context enunţiativ. Dacă aserţiunea constatativă ar apărea izolat, analiza lingvistică a semnificaţiei sale ar putea dovedi că ea formează totuşi un enunţ complet. Alături de Bahtin vom preciza că: „În realitatea înconjurătoare, o informaţie de acest gen se adresează cuiva, este provocată de ceva, are un anumit scop, altfel spus, este o verigă reală în lanţul schimbului verbal, într-o anumită sferă a realităţii umane sau a cotidianului" (1984, p. 290). Analiza este ilustrată în scrierile semnate Bahtin-Volochinov:

> Orice enunţare, chiar şi sub formă scrisă fixă, este un răspuns la ceva şi este construită ca atare. Ea nu este decît o verigă din lanţul actelor de limbaj. Orice scriere le continuă pe celelalte, declanşează o polemică cu ele, se aşteaptă la reacţii active de înţelegere, le anticipează etc. (1977, pp. 105-106).

– De la propoziţie la întregul semnificat: orientarea configuraţională

Generalizînd, J.-M. Adam împrumută noţiunea de orientare „configuraţională" a textului, mai întîi de la filosoful limbajului Louis O. Mink şi, ulterior, de la Paul Ricœur. Aceştia arată că, pentru a înţelege o povestire (amîndoi sînt preocupaţi de problema tipului de text), nu este suficient să urmărim dimensiunea episodică a textului (vom spune problema „secvenţială"), ci trebuie să înţelegem configurarea globală a evenimentelor succesive. Întotdeauna povestirea este ceva mai mult decît o serie cronologică de fapte şi urmărirea derulării unei povestiri implică o reflectare asupra evenimentelor pentru a le aduna într-un întreg semnificant.

Altfel spus, această noţiune permite considerarea trecerii de la secvenţă (propoziţiile succesive ce respectă linearitatea limbii şi tipul de secvenţialitate) la figură (înţelegînd textul ca un întreg coerent).

Noțiunea de orientare configurațională permite formularea unor ipoteze asupra interpretării textului ca un întreg coerent; ea reunește și conceptul de „lector model", atît de drag lui Umberto Eco:

> În această perspectivă, doctrina interpretantului apare legată și de alte concepții ale pragmaticii, aceea în care mai curînd decît structura semantică a enunțului, sînt privilegiate circumstanțele enunțării, raporturile cu co-textul, presupozițiile operate de către interpret, activitatea inferențială de interpretare a textului (1985, p. 57)*.

Vom continua plecînd de la următoarea definiție a textului:

> Un text este o suită de unități (propoziții) orientate configurațional, care sînt legate secvențial și care progresează către un sfîrșit (J.-M. Adam, 1990, p. 49).

5. Domeniul studiat: „comunicare, editare"

5.1. Considerații teoretice

Studiul nostru se înscrie în cadrul interrelației dintre două domenii specifice, și chiar autonome, comunicarea și lingvistica. Dacă lingvistica a beneficiat de numeroase definiții, nu același lucru s-a întîmplat cu comunicarea. Citățm din A. Mattelart și Y. Stourdzé:

> Cum poate fi cucerită identitatea domeniului: iată prima mare întrebare care ar fi trebuit pusă sau la care chiar ar fi trebuit să se răspundă pentru a soluționa misiunea „Tehnologie, difuzare a culturii și a comunicării". Trebuie fixat conceptual acest domeniu care, în reprezentările colective, este împărțit între o dominantă estetică a culturii și o dominantă tehnologică a comunicării (1982, p. 11).

---

* Umberto Eco, 1991, *Lector in fabula*, traducere de Marina Spalas, Univers, București, p. 76 (n. t.).

BCU "LUCIAN BLAGA" UNIVERSITY LIBRARY

Numeroase abordări parțiale au definit comunicarea. Cele mai multe au încercat să o reducă la propriul lor domeniu. În ceea ce ne privește, preluăm afirmațiile lui A. Mattelart și Y. Stourdzé (1982) care consideră că este dificil (imposibil?) să propunem o definiție a comunicării care să cuprindă întreaga ei polisemie. În opinia lor, comunicarea ar trebui să acopere neapărat ceea ce ea reprezintă:

- Un aparat politic de producere a consensului; ca reproducere a ierarhiilor culturale, este imposibil să separăm analiza de organismul său de producere (logica, strategiile sale).
- Un aparat de producere și distribuire de informații orientate spre un scop: favorizarea adeziunii publicului.
- Un ansamblu de practici sociale, „toate lucrurile pe care viziunea provenită dintr-o concepție tehnicistă a progresului tehnologic are tendința de a le lăsa în umbră" (1982, pp. 13-14).

Considerăm că miza esențială este tocmai afirmarea dimensiunii sociale a comunicării. Într-adevăr, nu întotdeauna se ține seama de acest lucru. Este ceea ce B. Miège (1989) indică extrem de clar cînd atrage atenția asupra unei duble mișcări care separă comunicarea de schimbările de/din societate: pe de o parte, mișcarea modelelor teoretice situată adesea la nivelul concepțiilor generalizante, fără să le pună în legătură cu practicile sociale; pe de altă parte, discursul dominant al experților în comunicare care garantează acțiunile cele mai diversificate.

Facem un efort să ținem seama de acest avertisment. De fapt, analiza obiectului nostru de studiu implică luarea în considerare a două puncte de vedere. Pe de o parte, nu trebuie să explicăm totul plecînd de la o paradigmă lingvistică; dacă ea este dominantă, trebuie să se articuleze cu alte dimensiuni comunicaționale. Pe de altă parte, nu avem neapărat nevoie de un discurs de expertiză pentru a justifica o acțiune publicitară.

Abordarea noastră se dorește interdisciplinară, revendicare nu atît de simplă pe cît s-ar părea. Și aici, îl urmăm tot pe B. Miège:

> După părerea noastră, progresul cunoștințelor în materie de comunicare se va regăsi mai ales în reflecțiile și lucrările bazate pe

tehnologii interdisciplinare, care *traversează* domeniile comunicării, fără pretenție de exhaustivitate (1989, pp. 18-19).

Aceste lucrări trebuie să permită identificarea regulilor de funcționare, **logicile sociale**, care pot reflecta evoluțiile conjuncturale, tacticile actorilor sociali implicați. În cazul de față, indicăm această posibilitate ulterioară a cercetării noastre care ar trebui să identifice cîteva reguli de analiză, pe termen mediu sau lung, ale politicilor editoriale începînd cu modul lor de comunicare.

Foarte concret, în domeniul editării, mai ales, trebuie să vedem în ce măsură paratextul editorial reflectă strategiile și politicile editurilor. Caracteristicile majore din evoluția sectorului de carte sînt următoarele: după cum subliniază J.-M. Bouvaist (1991), în ultimii ani, **procesele de concentrare** au cunoscut o accelerare deosebită; în 1986 și 1987, constituirea grupului editorial La Cité și consolidarea Hachette au modificat peisajul editorial francez. De atunci, cele două grupuri asigură două treimi din producția de carte și aproape trei sferturi din distribuție. Industrializarea distribuției și a producției, politicile de diversificare, mondializarea pieței, trecerea la o logică financiară a comercianților de carte reprezintă cauze și efecte ale fuziunii.

Totuși, există strategii de **rezistență**: două mari societăți editoriale, Gallimard și Flammarion, realizează aproximativ 12% din cifra de afaceri a editurilor franceze. Competența editorială, experiența în atragerea colaboratorilor, o mare corectitudine în gestionare, o înnoire prudentă le permit încă întreprinzătorilor mici și mijlocii să „reziste". Astfel, Le Seuil s-a consolidat ca distribuitor, alăturîndu-se unor prestigioase edituri precum Éditions de Minuit și alte nume de marcă mai recente (Autrement, Rivages, Odile Jacob, Arléa...). Cu o frumoasă imagine de marcă în rîndul librarilor și presă, manifestînd mare prudență comercială în alegerile editoriale, Le Seuil apare pentru mulți, dacă nu ca un model, măcar ca un exemplu reușit de adaptare la constrîngeri fără un compromis excesiv. Dar Le Seuil și editurile pe care le difuzează realizează mai puțin de 2% din cifra de afaceri a editurilor franceze și echilibrul financiar mizează, an de an, pe prezența sau pe absența a două sau trei mari succese comerciale.

Pornind de aici, ne apare clară deschiderea către un nou domeniu de studiu: în ce fel aceste fenomene de concentrare şi strategiile de rezistenţă se manifestă în peritextul editorial (coperte, texte de prezentare) sau în epitextul editorial (cataloage, publicitate în presă...)? Miza economică şi socială ne vor interesa în măsura în care sînt conţinute de enunţurile textuale: cum îşi prezintă J. Lindon catalogul la editura Minuit? Cum este concepută şi realizată o campanie publicitară la Gallimard-Jeunesse? Iată tot atîtea întrebări care permit abordarea formelor textuale din comunicarea editorială.

Am vrea să precizăm de la bun început: perspectiva noastră nu se pretinde generalizantă; prin analiza funcţiei pragmatice a paratextelor editoriale ea urmăreşte articularea celor două discipline, comunicarea şi lingvistica. Prin excelenţă teritoriu al interdisciplinarităţii, comunicarea permite şi efectuarea de cercetări care completează analizele strict lingvistice.

În acest context, ce aduce nou lingvistica? Şi care tip de lingvistică? Urmăm direcţia generală indicată de Mattelart şi Stourdzé:

> Cercetările asupra modalizărilor, formelor discursului raportat, structurilor temporale, faptelor transfrastice (anaforă, coreferinţă, coordonare...), ca şi cele asupra argumentării, conversaţiei, strategiilor discursului s-au înmulţit. De acum înainte, textul nu mai poate fi abordat dintr-o perspectivă imanentă, în afara condiţiilor producerii sale, nu mai este pur şi simplu aplicarea unor reguli şi coduri, căci în el intervine o componentă a jocului, a strategiei şi manipulării (1982, pp. 35-36).

Aceasta este perspectiva teoretică ce ne permite articularea unei reflectări lingvistice (pragmatice şi textuale) şi a unei cercetări în domeniul comunicării.

5.2. Paratextul editorial: spaţiu al interacţiunii sociale

Ca mesaje destinate cititorilor, elementele de paratext nu pot fi analizate în cadrul unui model de comunicare centrat doar pe

transmiterea de informații. De fapt, comunicarea permite, înainte de toate, jocul proceselor de inferență proprii producerii și interpretării indiciilor. Astfel, principalul scop comunicativ al paratextului este reînnoirea, modificarea spațiului cognitiv pe care îl posedă publicul vizat, mai ales a „ansamblului de fapte pe care el le poate percepe sau infera, adică toate faptele care îi apar ca manifeste" (D. Sperber și D. Wilson, 1989, p. 66). Orice comunicare promoțională urmărește ca un fapt să devină manifest, incontestabil – pentru a pregăti receptarea unui produs, paratextul, care trebuie să fie pertinent, are două obiective: pe de o parte, trebuie să provoace un efect contextual în rîndul publicului; pe de altă parte, trebuie să reducă efortul de tratare în vederea obținerii acestui efect.

Vom aplica, și noi, remarca lui D. Sperber și D. Wilson asupra paratextului:

> Noțiunea de efect contextual permite astfel descrierea a două proprietăți esențiale în înțelegerea enunțurilor: înțelegerea pune în joc un ansamblu de ipoteze; și, în cadrul acestui ansamblu, unele dintre ele se constituie într-o informare nouă, tratată într-un context constituit din înseși informațiile care au fost deja tratate.
> Noțiunea de efect contextual este fundamentală în definirea pertinenței. [...] Pentru ca o informație să fie pertinentă, ea trebuie să aibă efecte contextuale [...] cu cît efectele sînt mai mari, cu atît pertinența este mai mare (1989, p. 182).

Cu alte cuvinte, pentru editor este important să cunoască spațiul publicului său de cititori pentru a prevedea ipotezele de interpretare de la care acesta ar putea efectiv să plece. Mai mult, pentru ca o nouă copertă sau o nouă campanie publicitară să fie pertinentă, este obligatoriu ca ele să corespundă reprezentărilor destinatarilor.

Analiza lingvistică nu poate de una singură să redea complexitatea mesajelor paratextuale; corelînd observarea regularităților textuale cu studiul parametrilor actului material al enunțării și al interacțiunii sociale, ea devine pragmatic lingvistică. Atunci beneficiază de aportul cercetărilor psiho-sociologice ale lui Vîgotski, în

domeniul interacționismului social, efectuate mai ales de echipa genoveză din jurul lui J.-P. Bronckart.

Dacă vom considera limbajul drept o practică socială, implicit vom studia și factorii extralingvistici; un prim obiectiv al demersului ar fi teoretizarea parametrilor externi prin care se postulează o influență observabilă asupra producției de limbaj. Un al doilea obiectiv constă în definirea și clasificarea unităților lingvistice prezente la suprafața discursului. Și, în sfîrșit, un al treilea obiectiv ar fi elaborarea unui aparat ipotetic de operații de limbaj prin analiza relațiilor dintre parametrii extralingvistici și unitățile lingvistice observabile. Astfel, limbajul poate fi definit ca activitate proprie oricărui obiect, subînțeleasă printr-o motivare generală de comunicare și reprezentare.

Foarte concret, ca acțiuni de limbaj specifice, elementele paratextului se desfășoară într-o „zonă de cooperare socială" determinată (J.-P. Bronckart, 1985, p. 31), putînd fi definită prin următorii parametri:

- **locul social**, adică instituțiile sau oricare loc care exercită o constrîngere asupra limbajului. El este reprezentat, mai ales, de edituri sau de grupuri editoriale;
- **destinatarul**, reprezentînd publicul vizat de acțiunea de limbaj; trebuie considerat ca „rol social" și nu trebuie confundat cu statutul de interlocutor. Pentru noi, este vorba, bineînțeles, de publicul vizat de paratext;
- **enunțătorul**, instanța socială, sursă de acțiune de limbaj care, la fel ca destinatarul, este produsul unei reprezentări sociale; în cazul paratextului editorial, poate fi vorba de diferite servicii prestate de edituri: serviciul literar, de publicitate, de presă. Elaborarea lui poate fi și rodul unei munci în echipă între editură și agenția de publicitate;
- **scopul**, ca proiecție a efectului pe care acțiunea de limbaj trebuie să îl producă asupra destinatarului. Vom ține seama aici de forța ilocuționară a elementelor de paratext.

Diferiții parametrii ai interacțiunii sociale și ai actului material de producere definesc **contextul** în care acțiunea de limbaj se articulează. Prin urmare, analiza pragmatică și textuală a paratextului trebuie să integreze și contextul de producere/receptare a diferitelor genuri discursive.

Exerciții

1. *Alegeți o operă și realizați o analiză paratextuală, identificînd elementele ce țin de responsabilitatea autorului și cele care depind de autoritatea editorului. Propuneți o tipologie a paratextului pentru o carte sau o colecție și elaborați tabele recapitulative.*
2. *Propuneți o parodie sau o pastișă a paratextului unui autor. Puteți să vă inspirați din lucrarea lui Umberto Eco,* Pastiches et postiches *(Grasset, 1987).*
3. *Analizați secvențialitatea narativă și orientarea pragmatică (orientarea argumentativă, dimensiunea semantică și referențială, dimensiunea enunțiativă) din textul de pe ultima copertă a romanului* Pour un rêve d'amour – Pentru un vis de dragoste *(de Violet Winspear) din colecția* Harlequin.

„Nepoată a celebrului muzician Courland Bell, Rosary sosește la Vozes do Mar pentru a preda pianul și literatura Giselei, fiica guvernatorului. De la început, cade pradă farmecului micii insule portugheze, colorată și înflorită, și nu își mai dorește decît un singur lucru: să rămînă acolo cît mai mult timp cu putință.

Dar strălucirea blondă și natura independentă a lui Rosary o fac atît de diferită de tinerele portugheze...

Patronul ei, inaccesibilul și seducătorul Dom Duarte, nu întîrzie să o facă să înțeleagă asta..."

BCU IASI/GENERAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul 2

Paratextul autorului

1. Definiția paratextului auctorial

După cum am mai arătat, paratextul autorului este alcătuit din două ansambluri de producții: peritextul auctorial (numele autorului, titlurile și intertitlurile, prefețele și avertismentele, epigrafele, notele) și epitextul auctorial (epitextul privat, reunind corespondența, confesiunile, jurnalele intime și epitextul public, care include diversele manifestări, colocviile sau alte interviuri).

Nu vom dezvolta fiecare dintre componentele paratextului auctorial, ci ne vom axa studiul pe elementele de bază ale peritextului auctorial. Următoarele două secțiuni se vor ocupa de epigraf, dedicații și prefețe; problematica numelui autorului va fi ilustrată prin cîteva exemple.

1.1. Numele autorului

La fel ca G. Genette (1987), vom afirma că numele autorului apare în trei condiții principale: autorul semnează cu numele său real (pentru cei mai cunoscuți, semnătura ține loc, în plan metonimic, de

denominare sau de desemnare a cărții în discuție: vom vorbi despre „ultima (carte) Sagan", vom evoca „ultima (carte) Duras" sau „ultima (carte) Tournier"). Sau autorul semnează cu alt nume, împrumutat sau inventat: pseudonimul; facem trimitere la lucrările lui M. Laugaa (1986) și ale lui J.-B. Puech (1982), subliniind interesul vădit pentru a desluși folosirea unui nume fictiv. Sau semnătura autorului nu apare, caz în care vorbim despre anonimat.

Prin urmare, numele autorului est indisolubil legat de semnătură, după cum subliniază și Peggy Kamuf:

> Asemenea unei liniuțe de unire sau unei cratime, semnătura stabilește spații, unește și desparte. [...] Pe marginea operei, semnătura, o linie care împarte, trasă în două direcții în același timp: însușindu-și textul sub semnul numelui, expropriind numele în jocul textului (1991, p. 25).

În acest sens, semnătura marchează întîlnirea dintre însușirea textului prin nume și exproprierea numelui prin text. Studierea numelui autorului din *Expoziția colonială,* scris de Érik Orsenna, ne permitem să înțelegem această dublă mișcare.

Numele autorului constituie o marcă esențială a paratextului, deoarece aici se reunesc recunoașterea apartenenței unei cărți la un autor și la ansamblul unei opere și punerea în relație a operei cu personalitatea istorică desemnată de acel nume. Cele două raporturi funcționează perfect la Érik Orsenna.

În 1988, Érik Orsenna obține premiul Goncourt pentru romanul *Expoziția colonială*. Era deja un autor cunoscut și recunoscut, care publicase trei romane: *Loyola's blues* (1974); *La vie comme à Lausanne* (1977) este premiat în 1978 cu premiul Roger-Nimier; în 1980, scrie un alt roman intitulat *Une comédie française.*

Or, se știe, Érik Orsenna este un pseudonim. Éric Arnoult este un francez, înalt funcționar de Stat, consilier al lui Roland Dumas la Quai d'Orsay, fost consilier literar al președintelui François Mitterand. El își justifică concret alegerea pseudonimului: „Am ales un pseudonim dintr-un motiv foarte practic. Am publicat primul meu roman odată cu teza mea în economie. Așadar, am fost sfătuit să fac o

disociere netă între cele două cariere". De altfel, el nu este singurul autor contemporan în această situaţie; să-l amintim, de pildă, pe Jean-Pierre Angrémy, alias Pierre-Jean Rémy, şi el romancier la Quai d'Orsay. Din motive sociale, autorul îşi foloseşte adevăratul nume în scrierile profesionale iar, pentru cele literare, semnează cu pseudonim.

Dar mai este ceva: dacă primul motiv invocat de Érik Orsenna este de ordin practic, există un al doilea care provine din preocupările estetice: „Acest patronim îmi place din ce în ce mai mult, căci mi s-a spus că provine dintr-un nume etrusc. Se pare că ar fi existat un zeu cu numele de Porsenna; ceea ce nu prea sună bine, dar care, prin suprimarea lui «p», devine mult mai agreabil. În plus, este un nume, care, în mod ciudat – deoarece este simplu: trei silabe –, nu există. Nu am găsit alt Orsenna, nici în Corsica, nici în America Latină, nici în altă parte. De aceea, mă simt foarte bine cu acest nume. Şi dacă ar trebui să îmi iau alt pseudonim, sper să-l nimeresc la fel de bine". Motivele lui Orsenna sînt de două feluri: precauţie legată de cariera profesională (motive practice); exotismul unui nume cu sonoritate plăcută (motive estetice).

Ca element paratextual, numele de autor ne interesează în măsura în care are efect asupra cititorului, efect produs de pseudonim asupra publicului. Dimensiunea pragmatică a numelui este indicată în relaţia dintre motive şi maniere. Maniera se citeşte uşor: ea înseamnă practica supoziţiei autorului, în funcţie de care un autor real atribuie o operă unui autor imaginar. Căutarea devine joc; Jean Starobinski remarcă:

> Cînd un om îşi pune o mască sau îşi adaugă un pseudonim, ne simţim sfidaţi. Acest om ni se refuză. În schimb noi vrem *să ştim*, vrem să îl demascăm. De cine se ascunde? De ce Putere se teme? [...] Şi o nouă întrebare le urmează celorlalte: ce vrea să spună acest nou chip cu care se împopoţonează, ce semnificaţie oferă propriilor comportamente mascate, ce personaj vrea să imite, după ce a ascuns ceea ce vroia să dispară? (1961, p. 191).

De fapt, numele lui Orsenna nu este o invenţie pur şi simplu, este chiar puternic conotat, deoarece se referă la numele omniprezent

al unui oraş din romanul lui Julien Gracq, *Le rivage des Syrtres*. Să luăm incipitul: „Fac parte din una dintre cele mai vechi familii din Orsenna. [...] Supremaţia Orsenna trăieşte ca la umbra unei glorii pe care i-au adus-o, de-a lungul secolelor, succesul armelor împotriva Necredincioşilor şi cîştigurile fabuloase din comerţul cu Orientul: este asemenea unei persoane foarte bătrîne şi nobile care trăieşte departe de lume şi care, în ciuda pierderii creditului său şi a ruinei bogăţiei sale, are încă prestigiul asigurat în faţa creditorilor; slaba ei activitate, însă la fel de paşnică şi maiestuoasă, este cea a unui bătrîn ale cărui aparenţe robuste pun la îndoială apropierea morţii".

În rest, romanul lui Julien Gracq este citat indirect cu prilejul unei aluzii în *Expoziţia colonială*: „Au apărut două cărţi, ceva mai tîrziu, două frumoase cărţi gemene. Una în italiană, alta în franceză; un deşert (tartarii), un ţărm (al sirţilor). În fiecare dintre cele două cărţi gemene (care o precedă pe cealaltă? nu are nici o importanţă), un tînăr îşi aşteaptă duşmanul şi duşmanul nu vine. Viaţa se scurge cu viteza melcului, oare va veni, Doamne, orizontul a fremătat. Această căldură este fără îndoială prevestitoare... Este stranie, această nevoie de Eliberare, după atîtea drame, de a simţi din nou frica, de a-ţi spune că El va veni, că tocmai a plecat, această nevoie de înfrigurări, această decepţie în faţa ororii întrerupte..." (p. 454).

Numele autorului este într-o relaţie profundă cu textul. Trocul cu „c" pentru un „k" în prenume, consonanţele hispanofone ale numelui îi conferă întregului un sentiment de geografie stranie, ecoul locurilor preferate de autor. De fapt, trei dintre romane fac referire la America Latină. „Pampa" este unul dintre intertitlurile din *Une comédie française*; *Loyola's blues* face referire la fondatorul Armatei lui Hristos; *Expoziţia colonială* are loc, în mare parte, în Brazilia.

În plus, numele de autor capătă valenţe speciale în momentul în care garantează asupra formulării unui subiect personal din literatură: de fapt, cărţile lui Orsenna sînt mici autobiografii ascunse; el însuşi declară că nu poate scrie decît „pe firul îngust dintre adevăr şi imaginaţie". Astfel, în *La vie comme à Lausanne*, Charles-Arthur decepţionează o familie care îşi punea în el mari speranţe artistice; de asemenea, în *Loyola's blues*, Sébastien Vauban îşi petrece copilăria la

un pension de iezuiţi şi sfîrşeşte la Elysée; în sfîrşit, în *Une comédie française*, Charles este un copil pasionat de mic de politică şi de stînga. Mergînd mai departe, Arnoult se proiectează în ficţiune, îşi alege un pseudonim în 1974, data primului său roman, şi povesteşte, în *Expoziţia colonială*, istoria familiei acestui Érik Orsenna, care, parţial este chiar el. „Era amuzant, de vreme ce am creat un personaj, să îi dau şi o familie. M-am adîncit în propria-mi biografie, dar şi în ficţiunea totală, după cum obişnuiesc", a declarat el.

Textul romanului *Expoziţia colonială* vorbeşte de paratext (pseudonimul: Érik Orsenna): istoria familiei Orsenna îl prezintă cititorului pe romancierul fictiv născut din imaginaţia lui Éric Arnoult. Însuşi numele autorului are numeroase ecouri în carte; nu doar pseudonimul, ci şi numele autentic al autorului: astfel, Jean Arnoult, ataşat de presă, este evocat de două ori în *Expoziţia colonială*; Thierry Arnoult este un vecin din sala de examen al eroului din *Une comédie française*. În sfîrşit, după ce a povestit istoria familiei sale fictive, autorul apare în epilogul din *Expoziţia colonială*:

„ – Am putea să îi dăm numele nostru, e un nume frumos, Orsenna, spuse Clara.

– Şi viaţa noastră, de asemenea, poate şi-ar găsi fericirea în ea, spuse Gabriel.

– Ai dreptate, spuse Clara, uneori ai nevoie de un pseudonim.

– Şi de o viaţă care să i se potrivească" (p. 554).

Discursul textului despre paratext, înscrierea paratextului în text, iată o relaţie specifică dintre un element paratextual, un nume de autor şi text. În acest complex joc de relaţii, preluăm remarca lui R. Sabry:

> Paratextul propune un anumit tip de carte şi selectează dintr-un text cîteva trăsături pe care le consideră esenţiale. Textul, ascunzîndu-se adesea de ceea ce afişează paratextul, răspunde parţial, marchează şi răstoarnă, la rîndul său, unele componente paratextuale, travestind propriile fapte sau le ridică la dimensiunea unui imaginar (1987, p. 99).

Este foarte important ca elementul paratextual să fie pus în relaţie cu textul: aici, numele de autor, această marcă clar aşezată pe

copertă se contopeşte cu textul, devenind unul dintre cuvintele acestuia. Şi totul pentru plăcerea cititorilor şi a criticilor.

Ni se pare necesar acum să facem trimitere la perspectivele lingvistice ale substantivului propriu (SP) şi asupra substantivului comun (SC). Începînd cu R. Martin (1987), este adevărat că studierea SP suscită doar de puţină vreme interesul lingviştilor. Teza centrală a lui R. Martin este următoarea: noţiunea de univers de credinţă este de natură să furnizeze liantul necesar pentru sinteza teoriilor lui S. Kripke, pe de o parte, şi ale lui S. Mill, pe de altă parte. După R. Martin (1987, p.147), SP nu este gol de conţinut, ci îşi poate adapta diverse întrebuinţări retorice:

- metonimice (Recitesc Duras);
- metaforice (Este chiar André Breton: identificare obiectiv falsă, însă justificată prin proprietăţile comune: de exemplu, o artă poetică comparabilă);
- de exemplificare (Un Sartre ar fi atacat: „un om ca Sartre...").

În schimb, SP este gol de sens: nu admite uzul generic al articolului **hotărît**, fiind astfel un indicator rigid. Originalitatea tezei lui R. Martin rezultă din faptul că rigiditatea se referă la un anumit univers de credinţă: SP vehiculează predicaţii care nu au stabilitate de la un univers la altul:

> Actul referenţial are loc într-un anumit univers. Un anumit locutor face referire la un anume obiect. Nu contează dacă descrierea pe care el o propune este sau nu acceptabilă. El face referire la obiectul căruia el consideră că îi poate aplica descrierea pe care o concepe. Coerenţa se apreciază în interiorul unui univers determinat şi nu în altul, chiar dacă locutorul se înşeală sau caută să înşele (1987, p. 154).

După cum observăm, studierea numelui de autor este un izvor de întrebări fără răspuns: de la perspectiva literară la cea lingvistică, de la analiza juridică la cea instituţională, de la studiul biografic la cel istoric, cuvintele nu lipsesc pentru a cerne „umilul nume de autor", după formula lui Tristan Corbière din *Les Amours jaunes*:

Este... dar mi-am pus aici umilul meu nume de autor
Şi copilul meu nu are nici măcar un titlu de trişor.
E un noroc neaşteptat, adevărat sau fals, fără rost...
Arta nu mă cunoaşte. Eu Arta n-o cunosc.

2. O componentă strategică: epigraful

Primul ansamblu coerent de analize privind epigraful ne este furnizat de A. Compagnon:

> Autorul îşi amestecă cărţile. Singur la mijlocul unei pagini, epigraful reprezintă cartea – este dat pentru sens, alteori pentru contrasens –, o induce, o rezumă. Dar, înainte de toate, el este un strigăt, un prim cuvînt, o redresare a glasului înainte de a începe cu adevărat, un preludiu sau o profesiune de credinţă: iată singura propoziţie pe care o consider drept premisă, nu am nevoie de mai mult pentru a începe (1979, p. 337).

Epigraful (moto-ul) este, prin excelenţă, citatul care apare la începutul cărţii, chintesenţa operei: esenţialul simbolic, în cîteva cuvinte, în cîteva rînduri. Această solemnitate a epigrafului determină apariţia dimensiunii simbolice a citatului, simbolistica lizibilă sau criptată. De fapt, rolul lui este atît de important, încît face adesea obiectul unei „deturnări care îl parodiază sau lasă în ambiguitate nivelul la care trebuie perceput, distanţarea lui faţă de text sau, mai degrabă, faţă de enunţare" (A. Compagnon, p. 338).

Astfel, A. Compagnon plasează trei epigrafe la începutul cărţii sale *La seconde main, ou le travail de la citation*:

> Mai întîi, nimeni nu visează că operele şi cîntecele ar putea fi create din bucăţele. Ele sînt date dinainte, în prezentul imobil al memoriei. Cine ar fi preocupat de o vorbă nouă, netransmisă? Tot ce contează, nu este să spui, ci să repeţi şi, în această repetare, să o spui de fiecare dată ca şi cum ai spune pentru prima oară.
>
> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*

BCU Cluj / UNIVERSITY LIBRARY

> Nu este nimic mai teribil în noi şi pe pământ şi poate şi în cer decît ceea ce nu a fost încă spus. Nu vom fi liniştiţi decît atunci cînd totul va fi fost spus, o dată pentru totdeauna, şi atunci se va face în sfîrşit linişte şi nu ne vom mai teme să tăcem. Aşa va fi.
>
> Céline, *Călătorie la capătul nopţii*

> Să copiem ca altădată.
>
> Gustave Flaubert, *Bouvard şi Pécuchet*

Valorile lor ridică semne de întrebare, deoarece par diferite unele de altele. Pentru a preîntîmpina o identificare prea netă între carte şi autor, acesta se eschivează, îşi multiplică sensurile, îmbină interpretări, dacă nu contradictorii, măcar diversificate. Bineînţeles, alegerea nu este nevinovată, de aici reieşind gustul pentru un anumit tip de literatură (Blanchot, Céline), o înclinaţie pentru un anumit tip de umor (Flaubert).

Primul citat pune pe tapet transmiterea mereu reînnoită a cuvîntului: „Tot ce contează, nu este să spui, ci să repeţi şi, în această repetare, să o spui de fiecare dată ca şi cum ai spune pentru prima oară"; din contră, al doilea insistă asupra finalităţii cuvîntului: „nu vom fi liniştiţi decît atunci cînd totul va fi fost spus". La Blanchot, nu zicerea este importantă; la Céline, e bine să spui şi, mai ales, să o spui „o dată pentru totdeauna".

Al doilea citat ucide speranţa nesfîrşită apărută odată cu ideea lui Maurice Blanchot. Se va face, în sfîrşit, linişte şi nu ne vom mai teme să tăcem, aşa va fi. La fel, incipitul din *Călătorie la capătul nopţii*: „Asta a început cam aşa. Eu nu spusesem niciodată ceva. Nimic. Arthur Ganate m-a făcut să vorbesc". Va trebui ca vorba să se termine, ca limbajul să aibă un sfîrşit: nu va mai fi o „altă dată".

Al treilea citat din Flaubert intervine ca o înţepătură ironică, ca o clipire în italice: „Să copiem ca altădată". Concluzie decalată ce vine să puncteze o dezbatere prea puternică şi prea serioasă, ca pentru a o „dezumfla", pentru a anunţa primul citat al operei, cel din cuvîntul înainte de la Montaigne: „Nu ne rămîne decît să interglosăm".

Şi Compagnon? Spunem despre el ceea ce spunea el despre Flaubert (1979, p. 339): „Se salvează subtil, delimitîndu-se în acelaşi

timp [de memorie, de tăcere, de vorbă şi de manuscris]. Este inatacabil. Jucîndu-se de-a epigraful, s-a pus la adăpost".

Vom analiza în continuare cazuri de epigrafe unice; însă e interesant să ne oprim şi asupra epigrafelor multiple, deoarece există numeroase ecouri în aceste fenomene. Să luăm, de pildă, două exemple de epigrafe, care, departe de a se opune unul celuilalt, se completează pentru a prezenta romanul *Le vieux gringo* de Carlos Fuentes, apărut la Gallimard:

> *But who knows the fate of he is bones or how often he is to be buried?*
>
> Thomas Browne
>
> *What you call dying is simply the last pain.*
>
> Ambrose Bierce

Aici jocul ecoului reiese din formula dialogată Întrebare/ Răspuns pe care îl instaurează cele două epigrafe:

– Dar cine cunoaşte oare destinul oaselor sale, cine ştie de cîte ori va fi îngropat?

– Ceea ce voi numiţi moarte, nu e decît ultima suferinţă.

În plus, comentariul textului apare în cele două citate: *Bătrînul gringo* este povestea unui bătrîn, fost ziarist şi scriitor care vine să moară în Mexic, în 1914, în toiul revoluţiei.

O notă a autorului, din finalul romanului, justifică explicit alegerea paratextuală a lui Carlos Fuentes:

„În 1913, scriitorul american Ambrose Bierce, mizantrop, ziarist al grupului Hearst şi autorul unor nuvele celebre despre războiul de Secesiune, trimitea scrisori de adio prietenilor săi, în care se declara bătrîn şi obosit, în ciuda vigorii sale legendare.

În toate aceste scrisori, îşi revendica dreptul de a-şi alege moartea. Boala şi accidentul – să cazi de pe o scară, de exemplu – îi păreau nedemne de el. În schimb, să fii doborît în luptă... «Ah, scria în ultima lui scrisoare, să fiu un gringo din Mexic; asta înseamnă eutanasie.»

A trecut granița mexicană şi nimeni nu a mai auzit nimic despre el vreodată. Restul este ficțiune."

Totul se închide; între epigraful inițial şi nota finală a autorului, ficțiunea poate progresa prin intercalarea cîtorva citate din Ambrose Bierce cu discursul bătrînului gringo.

După cum observăm, este importantă relația dintre paratext şi text: ea defineşte cu adevărat periferia textuală. Epigraful poate chiar să ofere profunda motivație a existenței unei cărți; ca dovadă, acest citat autograf al lui Groucho Marx din *Mémoires d'un amant lamentable*:

> Am scris această carte de-a lungul orelor în care soția mea se îmbrăca pentru ca să ieşim. Dacă ea ar fi fost adepta naturismului, această carte nu ar fi existat.

2.1. Funcțiile epigrafului

G. Genette distinge patru funcții, dintre care „niciuna nu este explicită, de vreme ce un epigraf este întotdeauna un gest mut a cărui interpretare rămîne la latitudinea cititorului" (1987, p. 145).

– Prima funcție este una de comentariu, nu al textului, ci al titlului operei. Astfel *Léon l'Africain* de Amin Maalouf îşi găseşte ecoul în versurile poetului irlandez W.B. Yeats:

> Totuşi să nu te îndoieşti că Léon Africanul, Léon călătorul, eram tot eu.

Folosirea epigrafului este o anexă justificativă a titlului. Este cazul epigrafului care deschide cartea lui Peter Handke, *Essai sur la fatigue*:

> Şi, ridicîndu-Se din rugăciune, a venit la ucenicii Lui şi i-a aflat adormiți de întristare.
>
> Luca XXII, 45

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

De fapt, exemplele abundă; un caz mai rar este cel în care epigraful este şi comentariu al titlului şi anunţă primele rînduri ale unei prefeţe sau ale unei introduceri, legătura şi pragul evident dintre titlu şi text. Ne gîndim la epigraful romanului lui Aragon, *Aurelian* (cel din 1966, prima ediţie din 1944 neavînd nici moto, nici introducere):

> IATĂ CĂ A VENIT CLIPA
> CÎND TREBUIE
> SĂ MĂ EXPLIC...
>
> *Bérénice,* actul II, scena II

Să citim primele rînduri din textul care precede secţiunea I (ediţia din 1966): „Mi s-a cerut adesea să mă explic în legătură cu *Aurelian*. M-au dojenit pentru personaj, pentru personajele din *Aurelian* şi i-am lăsat să vorbească mult timp, apoi am simţit nevoia să le răspund. Fragmentar. Ca să scap de ei".

Citatul din Racine defineşte legătura dintre titlul romanului, reluat la începutul introducerii, şi romanul ca atare. Ecou direct al versurilor lui Titus pe care le reproducem acum:

> Iată că a venit clipa ca eu să mă explic
> Despre mine şi regină ce spune gura lumii?
> Vorbiţi: ce înţelegeţi?

Desigur, alegerea lui *Bérénice* nu este întîmplătoare, nu ne va contrazice Bérénice Morel, iubita lui Aurelian.

– A doua funcţie constă într-un comentariu de text, a cărui semnificaţie ea o precizează indirect. Prezentarea poate fi foarte clară, precum citatul din Aragon care deschide *L'Aveu* de Arthur London:

> Ce-aţi vrea să văd în oglindă? Această lume goală, ca o odaie abandonată în grabă, o carte pe jos, ruptă, ruptă... Ce s-a ales din acest univers al Bibliotecii Roz unde cu un bănuţ intram fără probleme? Degeaba vedeam norii ce se adunau în zare, prevestind o

tragedie, care putea fi imaginată în propria sa odaie, cu uşile-nfundate, de răbdarea răvăşită, de bietele lucruri pe care le credeam dobîndite, căci eram acolo, în spaimă sau revoltă, agăţîndu-ne de ceea ce ni se părea mai bun decît îndoiala, încă mai găsind puterea de a supravieţui în vechea credinţă.

Louis Aragon, *La Mise à mort*

Alegerea autorului (Aragon) şi a operei (*La Mise à mort*) implică un contract ferm de lectură, fără ambiguitate prin însăşi puterea lui. Cartea „pe jos, ruptă, ruptă..." este tocmai distrugerea memoriei, a istoriei, a umanităţii pe care romanul lui Arthur London o pune în scenă atît de admirabil. Cît priveşte dorinţa de a supravieţui, speranţa făcută din „spaimă" şi „revoltă", împrumutul lui Aragon nu poate să convină mai bine acestei spirale a morţii, „în angrenajul Procesului de la Praga" (subtitlu al romanului *L'Aveu*).

Există şi direcţii de lectură mai puţin clare, precum indică şi G. Genette (1987), „această atribuire de pertinenţă revine cititorului, a cărui capacitate hermeneutică este adesea pusă la încercare" (1987, p. 146). Iată epigraful care deschide *Cocoşul de munte* al lui Michel Tournier:

În străfundul fiecărui lucru înoată un peşte.
Peşte al fricii pe care nu-l ridici,
Am să-ţi arunc mantia mea cu imagini.

Lanza del Vasto

Acest citat defineşte metaforic munca intertextuală a lui Tournier în *Cocoşul de munte*. Să ne amintim că intertextualitatea este un tip de relaţie dintre texte, sub forma unui text în alt text. Cartea lui Michel Tournier se construieşte pe un asemenea joc care reuneşte aluziv o diversitate de povestiri, precum *Robinson Crusoe*, *Le Petit Poucet* sau texte biblice.

Cocoşul de munte scoate la lumină legea ascunsă a funcţionării textului prin procedee conştiente care o transformă în strategie literară. Iată definiţia intertextului dată de R. Barthes:

> Textul redistribuie limba (este cîmpul acestei distribuiri). Una dintre căile acestei deconstrucţii-reconstrucţii constă în *a permuta* textele, bucăţile de texte care au existat sau mai există în jurul textului dat, şi mai ales în el: orice text este un *intertext*; alte texte se găsesc în el, la nivele variabile, sub forme care se pot recunoaşte mai mult sau mai puţin: textele culturii anterioare şi cele ale culturii înconjurătoare; *orice text este o pînză nouă de citate revolute.* (1977, p. 1015, s. n.).

Citatul din Lanza del Vasto capătă sens. Peştele care înoată în străfundul fiecărui lucru se aseamănă unei bucăţi de text din orice scriitură, şi care apare îmbrăcată în alte cuvinte, în imagini noi, cînd creează un alt text. Autorul trebuie „să arunce" această mantie, această „pînză nouă".

– A treia funcţie a epigrafului este cea a garanţiei indirecte adusă de autor pentru citatul invocat. În acest caz, nu este important ceea ce spune citatul, ci identitatea autorului său. G. Genette (1987) aminteşte, oarecum maliţios, de vremea cînd tinerii scriitori se considerau lipsiţi de onoare dacă nu foloseau ca epigraf un citat din Mallarmé, Lautréamont, Hölderlin, Blanchot, Joyce, Artaud sau chiar (mai mult?) Lacan. „Azi nu mai e la modă, ceea ce ieri era foarte şic, azi e răsuflat, dar roata se învîrte şi, cu siguranţă, nulitatea de astăzi ne va înduioşa mîine sau poimîine", scria el (1987, p. 148).

Uneori, important este doar simplul nume al autorului în mulţimea de epigrafe. Exemplele nu lipsesc, de aceea am reţinut aici doar două dintre cele pe care le considerăm savuroase.

Să luăm, de pildă, cazul epigrafului semnat de San-Antonio de la începutul cărţii lui Pierre Dac, *Les Pensées*:

> Să spui că unii îl preferă pe François Mauriac lui Pierre Dac. Cum se poate asta? Dacă într-o zi aş scrie o biografie, aş scrie-o pe cea a lui Pierre Dac. Tare mult aş vrea să le explic proştilor şi tinerilor care este importanţa acestui om pentru gîndirea modernă. Pierre Dac este azi pentru gîndire ceea ce era Charles Trenet în cîntec. Îţi mulţumim Pierre Dac că ne-ai închis atîtea uşi!
>
> San-Antonio (*Emballage cadeau*, Ed. Fleuve Noir)

Omagiul adus lui Pierre Dac de către San-Antonio pune laolaltă doi autori pe care îi leagă umorul, ironia şi ferocitatea ludică. Să-l citeşti pe San-Antonio într-un epigraf care îl prezintă pe Pierre Dac şi opera lui, înseamnă să alături doi oameni, două stiluri care îşi asigură mutual originalitatea. În plus, chiar titlul cărţii din care este extras citatul, *Emballage cadeau*, se pretează cum nu se poate mai bine paratextului: la un ambalaj frumos, un cadou frumos pe care San-Antonio i-l face lui Pierre Dac.

Să analizăm cele două epigrafe care deschid romanul lui Blaise Cendrars, *L'Or*; ambele sînt ale lui... Blaise Cendrars, semnate chiar de autor cu precizarea operelor de unde sînt extrase citatele:

> San Francisco
> Acolo ai citit povestea Generalului Suter care
> a cucerit California din Statele Unite
> şi care, miliardar, a dat faliment după descoperirea
> minelor de aur de pe pămînturile sale
> Ai vînat multă vreme în valea din Sacramento
> unde ai ajutat la defrişarea solului.
>
> Blaise Cendrars, *Le Panama ou les Aventures de mes sept oncles*, 1914

> *O altă poveste este cea a celor 900 de milioane*
> *din „Le Panama", precum povestea Generalului Suter*
> *pe care o voi scrie cîndva sau o voi prelua*
> *aici, mai tîrziu, în caz că nu o public înainte.*
>
> Blaise Cendrars, *Pro Domo*, 1918

Acest epigraf, acest auto-epigraf se leagă mai întîi de titlul romanului lui Blaise Cendrars; mai precis, este un comentariu al subtitlului operei: „La merveilleuse histoire du général Johann August Suter". În egală măsură, este şi o prezentare a cărţii. Al doilea epigraf „pentru propria-i cauză" îl completează pe primul. De fapt, *Le Panama* a fost scris în 1914, dar nu a fost publicat decît în 1918: acest lung poem prezintă călătoria poetului în cele patru colţuri ale lumii alături de unchii lui, şi ei afectaţi de răul din ţară. Al doilea citat apare ca o completare, un comentariu inclus în primul epigraf, deoarece

descrie povestea generalului Suter, cea a celor 900 de milioane nefiind decît un alt aspect.

Auto-epigraful este cel care surprinde; el are rolul unei dedicaţii *in memoriam*, o pledoarie *pro domo*. Auto-referinţa are rolul unei justificări personale a itinerarului literar, o garanţie subiectivă a demersului intelectual şi romanesc.

– A patra funcţie a epigrafului este formulată de G. Genette: „Cel mai puternic efect oblic al epigrafului ţine poate de simpla lui prezenţă, oricare ar fi aceasta: este epigraful-efect. Prezenţa sau absenţa epigrafului indică, cu mici abateri, epoca, genul sau tendinţa unei scrieri" (1987, p. 148). Clasicismul şi realismul nu folosesc decît foarte puţin epigraful; în schimb, tradiţia romantică se dovedeşte o mare adeptă a lui, o exagerare pe care o egalează doar anii '60 şi '70, sub imboldul unei consacrări prestigioase. „Aşteptînd ipoteticele rezumate din gazete, premiile literare şi alte consacrări oficiale, [epigraful] este, oarecum, sfinţenia scriitorului, prin care îşi alege semenii şi, implicit, locul în Pantheon", scrie tot G. Genette (1987, p. 149).

Epigrafele lui Philippe Djian

În continuare, vom aplica unele dintre remarcile anterioare în epigrafele lui P. Djian. Ne interesează şapte opere, cinci romane şi două culegeri de nuvele: *50 contre 1* (1981); *Bleu comme l'enfer* (1982); *Zone érogène* (1984); *37,2° le matin* (1985); *Maudit Manège* (1986); *Échine* (1988); *Crocodiles* (1989). Ultimul său roman, *Lent dehors* (1990), nu are epigraf.

Epigraful-efect şi garanţia indirectă a autorului apar în majoritatea epigrafelor lui P. Djian. Desigur, unele sînt mai mult un comentariu al textului, dar şi acesta are adesea rolul unui omagiu adus de Djian vreunui scriitor sau vreunui artist.

Epigraful din prima carte publicată, *50 contre 1*, este următorul:

> Cîţiva oameni găsesc puterea
> Să meargă singuri pe drumul lor
> Să fim ceea ce putem fi pentru ei.
>
> L. Cohen, în *L'Énergie des esclaves*

Epigraful unui tînăr autor care îşi afişează referinţele, citatul dintr-un revoltat pentru un scriitor care îşi anunţă strategia literară: criticarea societăţii, curajul şi energia disperării artistului care ajută omul (sclavul) să îşi poarte crucea, iată temele primelor opere ale lui Djian.

Nevoia de a găsi o paternitate literară apare în primul din cele două epigrafe care deschid *Bleu comme l'enfer*:

> La început a fost Emoţia.
>
> L. F. Céline

> Nu se vede nici cerul, nici pămîntul
> Însă ninsoarea nu se mai opreşte.
>
> Hashin

Fraza lui Céline apare pe un disc, „Céline vă vorbeşte", într-un interviu cu Louis Pauwels. Pentru Djian, marele şoc literar, „valul năvalnic" este Céline: „El a avut curajul să încerce să schimbe limba. Nu am putea niciodată să-i negăm acest lucru, indiferent de alte reproşuri care i-au mai fost aduse. El este gigantul literaturii franceze", declara el într-un interviu. La începutul operei, emoţia, la începutul cărţii, reverenţa. Este adevărat că şi limbajul din roman este destul de pueril, că limba se aseamănă graiului popular, că universul este unul al marginalizării, tot atîtea motive dragi lui Céline.

Al doilea epigraf trimite mai mult către textul romanului şi către ciudăţenia lui; personajele nu sînt reale şi lumea există în contrastul dintre orbirea persistentă şi lumina orbitoare. În roman, peisajul este invizibil tocmai datorită evidenţei lui: „Nu vedeam nimic afară, totul era alb", „Soarele înghiţea tot".

Cele două epigrafe din *Zona erogenă* au două funcţii distinctive:

> Am învăţat să trăiesc, ca să zic aşa, cu ideea că nu voi găsi niciodată nici pacea, nici fericirea. Dar din moment ce ştiu că, totuşi, s-ar putea să ating una cîndva, am să fac tot ce îmi stă în putinţă printre momentele măreţe.
>
> Hunter S. Thompson

BCU IAŞI

> Ne creăm literatura, nu vorbind neîncetat despre literatură, ci scriind într-o singurătate orgolioasă a cărţilor care vor avea furia unui „croşeu" în barbă.
>
> Roberto Arlt

Omagiul indirect adus lui Roberto Arlt a provocat numeroase critici, în faţa cărora P. Djian a mărturisit: „Cred că sînt, dar mă plictisesc să fiu. Această reputaţie mi-a venit dintr-o frază a lui Roberto Arlt pe care am ales-o ca epigraf la *Zona erogenă*. Trebuie să fii puţin orgolios ca să poţi scrie, trebuie să fii puţin mîndru de ceea ce faci. A scrie nu e aşa uşor precum s-ar crede. Scrisul trebuie dus, asumat".

Roberto Arlt (1900-1942) ocupă un loc aparte în literatura argentiniană; el a abordat diferite genuri literare din care reiese întotdeauna aceeaşi intenţie de violare a regulilor scriiturii; dacă el pare că scrie grăbit, precipitat, este tocmai pentru că violenţa şi presiunea demersului său literar exclud orice formă a desăvîrşirii. Prin acest epigraf, P. Djian se descrie, îşi defineşte stilul şi scriitura.

Citatul din Hunter S. Thompson (scriitor american, autor a *Las Vegas Parano*, o escapadă sălbatică în inima visului american) trimite mai direct la textul romanului. El anunţă chiar contradicţia personajului din roman: a cunoscut brutala realitate a vieţii, „simte" că nu va cunoaşte vreodată pacea interioară, dar dacă norocul îi va surîde, va face tot posibilul ca să profite. Chiar şi numele eroului din *Zona erogenă*, „Djian", erou care se caută pe sine, prin beţie şi femei, indică urmele numelui autorului în text. În acelaşi timp, este un semn al celei de-a cincea funcţii a epigrafului care defineşte rolul citatelor la Djian: o funcţie care denotă valoarea autorului, impactul numelui său şi calitatea scriitorului. Epigraf narcisist în care autorul se vede prin ceilalţi.

Epigraful din *37,2° dimineaţa* este scris de Richard Brautigan:

> M-a pus pe gînduri, dar nu pentru mult, căci de îndată m-am îmbarcat iar spre Babilon.
>
> Richard Brautigan

Richard Brautigan s-a născut în 1935 în statul Washington. Acest hippy cu plete roşcate, cu pălărie de fetru şi mustaţa căzută

seamănă cu un personaj din western-urile lui John Ford. „Îmi place viaţa, cu toate ale ei, îmi place să beau, să mănînc, să pescuiesc, să fac dragoste şi spun toate acestea în cărţile mele", declara el. La începutul anilor '60, poveştile sale de „adormit copii" fascinau tineretul american; personajul fascinează, această mitică siluetă de frate mai mare şi de rebel nevinovat care îşi cere drepturile de la om şi de la natură.

Epigraful este un omagiu pe care Djian i-l aduce lui Brautigan (care s-a sinucis în 1984). În *Crocodiles*, P. Djian evocă această dispariţie: „ce oare era cel mai teribil în dispariţia lui? Aş da zece mii de vieţi pentru viaţa lui Richard Brautigan... Brautigan era unul dintre motivele întemeiate să iubeşti viaţa, era cît pe ce să mă năpădească plînsul atunci... Din acel moment, nu mai sînt acelaşi. Mă trezesc noaptea". Babilonul, loc mitic al tuturor viselor, simbolizează tărîmul ideal al morţii şi al drumului pe care aceasta îl reprezintă.

Epigrafele din *Maudit Manège* şi din *Échine* denotă interesul lui P. Djian pentru misticismul oriental, filosofia chineză şi budism. *Maudit Manège* începe astfel:

> Să nu te laşi subjugat de evenimentele din viaţa ta, dar nici să nu fugi de ele. Numai aşa te vei elibera.
>
> Huang-Po

Epigraful din *Échine* este un citat din *Yi king*:

> Să pîndeşti, cu ochii mijiţi, ca un tigru, dintr-o dorinţă nestinsă de blamare.
>
> *Yi king*

În perioada Zen, P. Djian (1986-1988) este interesat de hexagramele din *Yi king*. Textul din *Échine* reia semnificaţia epigrafului: „Nu uita că ai exagerat", „[...] Adu-ţi doar aminte că în hexagramă, noţiunea de efort revine constant". De fapt, hexagrama 27 şi „şase pe locul patru" vorbesc despre forţele care stăpînesc calitatea perioadei. Aceasta îl caracterizează pe cel care caută sprijin pentru a duce la bun sfîrşit un demers lăudabil, pentru a profita de ocaziile ivite. În roman, povestea lui Dan este ecoul acestor preocupări. De fapt, ţelul suprem

al lui Yi king, ca orice sistem ontologic, este cunoaşterea de sine; ea poate deveni o sursă puternică de înţelepciune, de inspiraţie şi de cunoaştere pentru cel care îi respectă metodele şi principiile.

Să încheiem acest tur de orizont cu două epigrafe din *Crocodiles*:

> Surprinzător nu este doar faptul că Dumnezeu există, ci faptul că această idee a nevoii de Dumnezeu i-a trecut prin mintea acestui animal feroce şi rău care este omul, ea devenind sfîntă, înţeleaptă, onorîndu-l pe om.
>
> Dostoievski, *Fraţii Karamazov*

> Îmbătrînirea înseamnă dobîndirea a tot mai mult din ceea ce ni s-a promis cînd eram tineri, mai ales a necunoscutului.
>
> John Cassavetes

Primul epigraf se leagă direct de cea de-a cincea nuvelă, „Tango", în care un bătrîn de vreo cincizeci de ani locuieşte cu sora lui zgîrcită. Merg la biserică, cred în Dumnezeu, dar fac lucruri imorale; ea e zgîrcită şi face cele mai machiavelice calcule pentru a-şi păstra ferma şi pămînturile. El abuzează de ea cînd ea e moartă de beată. Prin urmare, citatul din Dostoievski este foarte interpretabil.

Al doilea epigraf trimite la ultima nuvelă, „Crocodiles", în care un scriitor de vreo şaptezeci de ani se îndrăgosteşte de o tînără. Este şi un omagiu adus cineastului dispărut în 1989.

După cum observăm, epigrafele însoţesc geneza literară a scriitorului. Ele sînt inscripţia crucială, simbolică, a chintesenţei urmărite printr-o operă. Au o putere remarcabilă, şi dacă funcţiile lor sînt diferite, adesea ele apar şi se îmbină în aceeaşi carte, tocmai ca să sublinieze puterea epigrafului-efect.

2.2. Pentru o pragmatică a epigrafului

Putem să ne imaginăm o pragmatică a epigrafului, la fel cum am putea să concepem o pragmatică a dedicaţiei. În acest sens, să ne

aducem aminte de remarcile lui G. Genette referitoare la caracteristicile pragmatice ale paratextului:

> O ultimă caracteristică pragmatică a paratextului este ceea ce eu numesc, împrumutînd liber acest adjectiv de la filosofii limbajului, *forța ilocuționară* a mesajului. Este vorba și de o gradație a stărilor. Un element de paratext poate să comunice o *informație* pură, de exemplu numele autorului sau data apariției; el poate sugera o *intenție* sau o *interpretare* auctorială și/sau editorială (1987, p. 15).

Prin conținutul lingvistic pe care îl dăm forței ilocuționare a epigrafului, punem bazele unei pragmatici a acestui element de paratext. Cînd G. Genette vorbește despre „epigraful-efect" pentru a defini o funcție esențială, el pare să indice și căile de analiză pragmatică a citatului.

Cadrul teoretic ne este furnizat de lucrările lui J.-M. Adam (1990), care definește propoziția enunțată ca unitate de analiză textuală.

Local, producerea unui epigraf este:

a) Act de referință, adică o construire a reprezentării discursive. R. Martin consideră: „Putem descrie sensul unui text ca imagine mentală pe care receptorul și-o construiește pentru realitatea pe care textul i-o oferă" (1985, p. 57). În cazul epigrafului, există o producere a „imaginii mentale" la receptor, în funcție de reprezentările sale, de cunoștințele anterioare privind autorul operei, opera însăși și autorul citatului. Totuși, ca și J.-M. Adam (1990), trebuie să percepem dinamic această definiție: reprezentarea pe care propoziția o oferă trebuie să fie modificată sau completată și de alte propoziții; aici se joacă miza raportului dintre paratext și text; reprezentarea construită de epigraf trebuie verificată, modificată, completată de însăși lectura textului; ea a indus o anumită reprezentare discursivă care, la rîndul ei, va fi verificată sau nu de cea dată de text: astfel, lectura este imaginată dintr-o perspectivă absolut dinamică.

În plus, nu trebuie să facem o delimitare netă între referință și enunțare și să părăsim teritoriul vericondiționalului clasic (cel al

opoziției adevărat/fals); o propoziție este întotdeauna adevărată sau falsă **pentru** cineva. Este nevoie de o modelare care să țină seama de validitate, de validitatea care face referire la un enunțător. Să vedem cazul numeroaselor și complexelor jocuri dintre două epigrafe pe aceeași pagină de titlu. Pentru locutor, asumarea enunțiativă a unei propoziții este supusă complexității de posibilități care creează o dependență între enunțători și propozițiile lor, față de care el se distanțează sau cu care fuzionează.

b) Act de enunțare: în teoria polifonică a enunțării (Anscombre și Ducrot, 1983), locutorul (L) poate sau nu să se angajeze asumîndu-și sau nu propoziția enunțată; implicit, un enunțător (E) se află întotdeauna la baza unei propoziții, însă numai locutorul o poate valida în spațiul realității sale:
- dacă E = L: propoziția este validă în spațiul locutorului;
- dacă E ≠ L: propoziția este validă într-un alt spațiu;
- dacă E Ø L: propoziția apare ca validă în ordinea lucrurilor (enunțarea „istorică" a lui Benveniste, enunțarea proverbială sau generală).

În cazul unui singur epigraf pe o pagină, (adesea) propoziția altui locutor este considerată ca validă în ordinea lucrurilor: proprietățile atribuite citatului sînt revendicate de locutor (autor), însă acesta nu și le asumă. Totuși, în măsura în care epigraful se raportează la text, el marchează și aprobarea tacită a locutorului.

În cazul mai multor epigrafe care apar pe pagina de titlu, efectele pot fi mai complexe și pot indica figuri enunțiative foarte diferite.

c) Legătura (sau unirea) unei propoziții cu alte propoziții (explicite sau nu). Este vorba aici de formularea unei definiții paratextuale a propoziției: „unitate legată în funcție de dubla mișcare complementară a succesiunii (lineare) și a configurării" (J.-M. Adam, 1990, p. 36). Ne interesează dimensiunea configurațională (argumentativă) a epigrafului; J.-M. Adam notează:

> Prin dimensiunea configurațională se subliniază necesitatea de a lua în calcul ansamblul de parametri anteriori: construirea unei reprezentări, asumarea enunțiativă și orientarea argumentativă. Cu alte cuvinte, construirea unei reprezentări nu poate fi separată de prezența relațiilor argumentative (1990, pp. 48-49).

Relațiile argumentative dintre epigraf și text corespund noțiunii de *forță ilocuționară* de la G. Genette. Epigraful are o orientare argumentativă globală care rezumă un act de discurs, explicit sau nu: influențarea credințelor și a comportamentelor, conturarea unor ipoteze de lectură, programarea posibilelor interpretări.

Epigraful „te face să te gîndești, fără să știi prea bine la ce", scrie M. Charles (1985). Din punct de vedere lingvistic, trebuie remarcată aici activitatea argumentativă specifică operei, în acțiune. A da de gîndit, a acționa asupra cititorului, a influența receptarea, iată care sînt efectele argumentării. Uneori epigraful are o dimensiune funcțională chiar în acest „vid" interpretativ, după cum arată și G. Genette:

> Pertinența semantică a epigrafului este oarecum aleatorie și putem să bănuim, fără cea mai mică urmă de răutate, că unii autori îl folosesc cu bucurie, convinși pe bună dreptate că orice apropiere are sens și chiar absența sensului este tot un efect de sens, adesea mai stimulant sau mai plăcut: să te gîndești la ceva, fără să știi la ce, nu e asta oare cea mai pură dintre plăcerile spiritului? (1987, p. 147).

3. Prefețe și dedicații: exemplul *Fabulelor* lui La Fontaine

3.1. (Para)textele

Elementele de paratext oferă o teorie poetică a fabulei demnă de studiat. Acestea sînt:

Prima Culegere (1668): Cărțile I-IV
Epistolă către Delfin

BCU IASI

Prefaţa autorului
Viaţa lui Esop
Dedicaţie pentru Delfin (fiecare carte începe printr-o dedicaţie specială)
Epilog
Notă la Cartea I, fabulele XV şi XVI
Notă la Cartea II, fabula III
A doua Culegere (1678): Cărţile VII-XI
Avertisment
Dedicaţie pentru Doamna de Montespan
Epilog
Cartea VIII, Fabula IV, „Puterea fabulelor"
Discurs pentru Doamna de la Sablière
A treia Culegere (1694): Cartea XII
Dedicaţie pentru Monseniorul Duce de Burgogne.

Prefaţa originală, scrie G. Genette (1987, p. 183), „trebuie să asigure textului o lectură adecvată [...]: iată de ce şi iată cum trebuie să citiţi această carte". Aşa procedează şi La Fontaine în aceste scrieri, în funcţie de public, de destinatar. Începînd cu el, prefeţele şi dedicaţiile constituie un ghid de lectură pentru o (mai) bună receptare a fabulelor. Este interesant de observat cum se aplică adevărata poetică a genului literar, o şansă istorică şi didactică ce nu trebuie demonstrată.

3.2. Valorificarea fabulelor

Importanţa subiectului

La Fontaine aduce adesea în prim plan importanţa şi utilitatea subiectului. În „Prefaţa" din 1668, el pune accent pe „utilitate" şi „materie": „Această operă nu trebuie preţuită pentru forma pe care i-am dat-o, ci pentru utilitatea şi materia ei". Este clar afirmată finalitatea etică a utilităţii sociale şi educative. Important este ceea ce tradiţia pedagogică va reţine din fabule. Or, în avertismentele ediţiilor următoare, această formă de argumentare morală dispare

complet. Înseşi povestirile (şi nu moralele) atrag atenţia fabulistului. Astfel, putem citi în „Nota autorului" din 1678: „A trebuit să caut aşadar alte îmbogăţiri şi să extind mai mult circumstanţele acestor povestiri, care, parcă, păreau că o cer". De altfel, în Epistola din 1668 dedicată Monseniorului Delfin, La Fontaine insista deja asupra îmbinării utilului cu plăcutul, a divertismentului cu învăţarea:

> Totul vorbeşte în opera mea, chiar şi peştii.
> Ceea ce spun ei se adresează tuturor oamenilor.
> Mă folosesc de animale pentru a instrui oamenii.

În final, tendinţa iniţială este chiar inversată în Epistola din 1678 adresată Doamnei de Montespan. Arta fabulei devine „farmec" destinat plăcerii, amuzamentului. Importanţa subiectului constă mai mult în plăcerea textului decît în utilitatea moralei:

> Este chiar un farmec: el face sufletul atent,
> Sau mai degrabă îl ţine captiv,
> Legîndu-ne de povestiri
> Care ne conduc inimile şi minţile, după bunu-i plac.

Trebuie să legăm această insistare de finalitatea epistolei cu dedicaţie: s-a construit o paralelă între farmecul binefăcătoarei şi cel al fabulei. Obiectivul moral a cedat locul unui obiectiv ludic. Este vorba de un nou contract de lectură în care plăcerea jocului conduce la utilitatea instruirii. În acest sens, citäm ultimele versuri din Epistolă:

> Ştiţi cîtă importanţă are pentru noi această minciună;
> Dacă ea dă versurilor mele fericirea ca ele să vă placă,
> Cred că am să îi ridic un templu drept răsplată;
> Dar temple nu vreau să construiesc decît pentru dumneata.

De asemenea, în Nota autorului din 1694, este vorba mai ales de „pasiune" şi de „dorinţa" de a plăcea.

Importanţa subiectului este o constantă a preocupărilor fabulistului; dar dacă tradiţia a reţinut vocaţia „utilitară" a fabulelor,

trebuie să spunem că lucrurile nu sînt atît de simple pe cît s-ar părea şi că însuşi La Fontaine a pus accentul pe finalitatea estetică a demersului său poetic.

Noutate şi tradiţie

Insistarea asupra importanţei subiectului tratat este însoţită, la La Fontaine, de o expunere a noutăţii operei sale literare. Această noutate este indisolubil legată de durata unei tradiţii care ne trimite pînă la originile literaturii. Astfel, putem citi în „Prefaţa" din 1668: „Am considerat totuşi că aceste fabule erau ştiute de toată lumea şi că nu aş fi făcut nimic dacă nu le-aş fi împrospătat gustul. Asta se cere astăzi. Noutate şi veselie". De altminteri, în Epilogul din Cartea XI, el invită poeţii tineri să-i continue opera:

> Mai elocvenţi la ei decît în versurile mele,
> Dacă cei pe care îi prezint mă găsesc cît de cît fidel,
> Sau dacă versurile mele nu sînt destul de bun model,
> Măcar am deschis calea:
> Vor putea şi alţii să lucreze asupra lor,
> Iubiţi ai înaintaşilor, terminaţi lucrarea!

Miza poeziei o reprezintă permanenta reînnoire a modelelor ancestrale, rescrierea textelor imemoriale. Noutatea unei epoci este implicit alta faţă de tradiţia universală a genului. P. Brunet (1975) notează: „Prima imagine a fabulei este dată de arhaismul ei. Fabula nu este doar un gen literar, ci mai mult chiar, ea este originea oricărei expresii literare, însăşi originea literaturii. Doar epopeea mai are acest privilegiu. Şi este important că arhaismul este imemorial. [...] Caracterul sacru, divin al fabulei, este strîns legat de acest arhaism imemorial". Istoria fabulei, aşa cum apare în „Prefaţa" din 1668, plasează acest gen la originea mitică a omenirii, după modurile epopeii (darurile Caliopei, muza poeziei epice) şi ale fabulei (minciunile lui Esop). De unde şi legătura cu natura divină a fabulei:

> E ceva atît de divin, încît multe personaje ale Antichităţii i-au atribuit lui Socrate cea mai mare parte dintre fabule, alegîndu-l pe

> unul dintre muritori să le fie tată, deoarece el vorbea cel mai bine cu zeii.

De unde şi legătura cu natura puerilă a fabulei:

> Aparenţa e puerilă, mărturisesc; dar aceste copilării sînt veşminte pentru adevăruri importante,

putem citi în Epistola adresată Monseniorului Delfin. Naşterea omenirii, copilăria fiecărei generaţii, fabula asigură nevoia de reînnoire a continuităţii universale.

După cum vedem, prin universalitatea fabulei se întrupează relaţia dintre noutate şi tradiţie. Acest lucru este arătat şi de fabula cu Prometeu, în „Prefaţa" din 1688:

> Cînd Prometeu a vrut să creeze omul, el a luat de la fiecare sălbăticiune o calitate dominantă. Din aceste fragmente atît de diferite, el a zămislit specia umană, făcînd această lucrare ce a devenit o mică lume. De aceea, aceste fabule sînt un tablou în care ne regăsim fiecare dintre noi.

Din acest punct de vedere, valoarea simbolică a trăsăturilor umane şi animale este o garanţie în voinţa afirmată a căutării universalului. Această valoare este restituită prin greutatea cuvîntului, chiar dacă ea este mincinoasă, din moment ce este o fabulă: cu toate acestea, prin minciună se pot scoate la iveală adevăruri esenţiale şi primordiale. Versul din Epistola către Monseniorul Delfin:

> Totul vorbeşte în opera mea, chiar şi peştii,

este mult dezvoltat în Epilogul Cărţii XI:

> Astfel Muza mea, la malul unui val pur,
> Traducea în limba zeilor,
> Tot ce spun sub ceruri
> Fiinţele ce împrumută vocea naturii.
> Tălmaci ai multor popoare,

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Îi fac actori în opera mea;
Căci totul vorbeşte în univers;
Totul are un limbaj al său.

Munca de fabulist constă tocmai în a exprima această universalitate a naturii, în care animalele vorbesc şi în care cuvîntul asigură legătura între diferitele elemente ale vieţii, între pămînt şi cosmos, între microcosmos („micul univers") şi macrocosmos („universul").

Unitatea

Fiind vorba despre o culegere poetică, este firesc ca autorul să indice unitatea generală a ansamblului. În „Prefaţa" din 1668, La Fontaine îşi justifică mai întîi demersul prin evocarea istorică a fabulei; îşi prezintă „scopul" şi lasă publicul să-i judece „creaţia", prin intermediul copiilor, factor de unitate a lecturii: „Cum aceştia sînt nou-veniţi pe lume, ei nu-i cunosc încă locuitorii, nu se cunosc nici pe ei înşişi. Nu trebuie să îi lăsăm în această ignoranţă: trebuie să afle ce e un leu, o vulpe, şi aşa mai departe; şi de ce comparăm adesea un om cu un vulpoi sau cu un leu. Despre asta vorbesc fabulele: din ele se nasc primele lucruri". El motivează „felul" operei sale, indicînd structura fabulei.

Nota autorului din 1678 anunţă o nouă unitate în *A doua Culegere* bazată pe căutarea unor noi elemente:

> Iată o a doua culegere de fabule pe care o prezint publicului; m-am gîndit dacă să dau majorităţii dintre ele un aer şi o direcţie puţin diferită de cea pe care am dat-o primelor, atît din cauza subiectelor, cît şi din dorinţa de a crea o operă mai variată.

De asemenea, şi Nota autorului din cea de a treia culegere, adresată Monseniorului Duce de Bourgogne insistă pe paralelismul dintre puterea monarhului „care face destinul atîtor popoare şi naţiuni" şi talentul fabulistului pentru care „dorinţa de a plăcea" este scopul esenţial.

3.3. Lectura fabulelor

Public(urile)

„A îndruma cititorul înseamnă mai întîi a-l situa şi a-l determina. Nu este mereu indicat să cauţi prea departe şi autorii au adesea o idee destul de precisă despre tipul de cititor pe care şi-l doresc sau pe care ştiu că îl pot atrage", scria G. Genette (1987, p. 197). Această problematică a publicului ne determină să avem în vedere dedicaţiile sau epistolele dedicate, scrise de La Fontaine. Prima culegere este dedicată Marelui Delfin, fiul lui Ludovic al XIV-lea. A doua este dedicată Doamnei de Montespan care, în 1678, era favorita regelui; a treia (Cartea XII) este pentru Ducele de Bourgogne, nepotul regelui.

Acestea nu sînt doar texte de circumstanţă prin care fabulistul îşi asigură sprijinul şi protecţia celor mari. Ele pun în scenă poziţii din cîmpul literar şi politic care tind să instituie şi să asigure, unul faţă de celălalt, o relativă autonomie. Astfel, dedicaţia pentru Delfin:

Ilustru bastard al prinţului iubit de zei,
La care astăzi priveşte-o lume-ntreagă,
Şi care, făcînd să se aplece ilustre capete în faţa lui,
De azi înainte îşi va număra zilele doar prin victorii,
Altcineva îţi va spune cu voce tare
Faptele strămoşilor şi virtuţile regilor noştri.
Iar eu te voi delecta cu neînsemnate aventuri,
Am să-ţi pictez poveşti uşoare-n versuri.

Aşa cum puterea fabulistului „subjugă" sufletele cititorilor, la fel monarhul face „să se plece şi cele mai superbe capete".

Această comparaţie căutată în cele două sfere de activitate şi de influenţă se regăseşte în dedicaţia făcută Ducelui de Bourgogne şi îi conferă fabulistului, datorită obiectul său atemporal, libertate de gîndire şi de acţiune.

Dedicaţia „Monseniorului Delfin" este extrem de explicită:

> Dar, pentru că îmi propun să vă amuz, dar şi să vă laud prin versurile mele, mă grăbesc să ajung din nou la fabule.

Dacă dedicaţiile definesc obligatoriu un public specific şi numit, în schimb prefeţele fabulelor invită la lectură un public mai larg, întreaga omenire. Dacă obiectul lor este întreg universul, este firesc ca destinatarul să fie umanitatea în ansamblu. Valoarea universală a „vocii" lor autorizează această menire...

Declaraţii de intenţie

Fără îndoială, este cea mai importantă dintre funcţiile prefeţei originale; La Fontaine foloseşte numeroase formule pentru a exprima ceea ce a vrut să realizeze. Tocmai precizarea demersului literar este dorinţa fundamentală a fabulistului.

> Şi, dacă pentru a-ţi plăcea, plătesc orice preţ,
> Măcar voi avea onoarea să o fi făcut,

putem citi în dedicaţia „Monseniorului Delfin".

De asemenea, în Avertismentul de la a doua ediţie a *Fabulelor*, La Fontaine precizează originalitatea demersului său în Cărţile VII-XI:

> Trăsăturile familiare pe care le-am presărat din plin în cele două părţi s-ar potrivi mai degrabă invenţiilor lui Esop, decît acestora din urmă, în care le folosesc mai sobru, ca să nu mă repet: căci numărul acestor trăsături nu este infinit.

Dar, după cum am mai arătat, mai ales în „Prefaţa" din 1688 este prezentată arta poetică a lui La Fontaine. Cele două avertismente din celelalte ediţii sînt mai mult texte de circumstanţă, prima prefaţă fiind un veritabil manifest, o „apărare şi o ilustrare" a genului şi a poeticii sale, după cum subliniază şi J.-P. Collinet în ediţia *Fabulelor* („La Pléiade", 1991). În general, calea a fost deschisă şi fabulistul nu mai doreşte decît să-şi vadă opera continuată:

> Poate opera mea va face să se nască la alţii dorinţa de a-mi duce mai departe munca. Indiferent dacă acest subiect s-a epuizat, dacă mai rămîn fabule de pus în versuri pe care eu nu le-am pus. Le-am ales într-adevăr pe cele care mi s-au părut cele mai bune. Dar, chiar dacă m-am înşelat în alegerea mea, nu va fi greu de dat o altă înfăţişare chiar acestora pe care le-am ales, şi cu cît această prezentare va fi mai scurtă, cu atît ea va fi mai apreciată (prefaţa din 1668).

De altminteri, continua el, posteritatea îi va fi veşnic recunoscătoare: frumoasă declaraţie de intenţie!

Definiţia generică a fabulei

Titlul complet, *Fabule alese în versuri*, este obiectul comentariilor din prefeţe, avertismente sau dedicaţii. Fabula se defineşte prin relaţia dintre povestire şi morală.

„Prefaţa" din 1688 precizează că „parabola este alcătuită din două părţi, una o putem numi corp, cealaltă suflet. Corpul este fabula; sufletul, morala". Trei comentarii ale lui La Fontaine par să micşoreze rolul moralei: mai întîi, el se poate lipsi de ea „în locurile unde nu a putut intra cu graţie şi unde cititorul o poate înlocui cu uşurinţă". Apoi, dacă tradiţia cere ca morala să stea după poveste pentru a puncta mai bine lecţia, La Fontaine, precum Phedra, „înfrumuseţează povestirea şi aduce uneori la început morala de la sfîrşit". În fine, poate concepe o fabulă fără să găsească o morală potrivită:

> Acest autor [Horaţiu] nu vrea ca un scriitor să se ridice împotriva neputinţei spiritului său, nici împotriva materiei sale. Niciodată, după cum pretinde, un om care vrea să reuşească nu ajunge pînă acolo: abandonează lucrurile din care nu poate scoate nimic bun. [...] Asta am făcut şi eu cu cîteva morale de succes pe care nici nu le-am sperat.

În orice caz, plăcerea povestirii este cea mai importantă şi relaţia dintre „morală" şi „poveste" trebuie să fie complexă şi mai puţin lizibilă decît ar părea.

Exerciţii

Titlurile au făcut obiectul mai multor studii pe care le vom trata în capitolul „Cheia exerciţiilor"; ne propunem aici să sensibilizăm simbolic cititorul faţă de două serii de titluri.

1. *Titlurile lui Georges Perec diferă unele de altele: analizaţi structura lor.*
2. *Studiaţi titlurile din opera scriitoarei Marguerite Duras.*

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul 3

Paratextul editorului

1. Perspective teoretice: exemplul catalogului

1.1. Descrierea, modul dominant al textualității

Plecăm de la ipoteza următoare: vrem să aflăm dacă, dincolo de extraordinara eterogenitate textuală a paratextului editorial, nu există totuşi şi o formă de regularizare secvenţială care ar face ca, în fiecare element al paratextului, să distingem, în operă, moduri specifice de legătură: legăturile descriptive. Cu alte cuvinte, orice editor, atunci cînd are de prezentat şi de promovat cărţile pe care le editează, nu ar avea de descris aceste lucrări. Descrierea, orientată din punct de vedere argumentativ, ar avea următorul efect perlocuţionar asupra cititorului: de ce îmi descrie atît de bine aceste cărţi, de ce le laudă atîta, oare numai ca eu să le cumpăr?

Studiind secvenţialitatea descriptivă, vrem să subliniem şi cîteva puncte de convergenţă între semiologie (teoria schematizării) şi lingvistica textuală.

Alături de J.-B. Grize (1974), să ne aducem aminte de cele patru criterii fundamentale ale unei schematizări: ea nu oferă decît o descriere sumară; „în funcţie de obiectivul propus, nu reţine decît

esențialul, eliminînd [...] elementele parazite". Ar putea fi completată; are o structură proprie, intrinsecă; are o semnificație exterioară „datorită căreia [ea] se poate înscrie în contextul acțiunilor practice".

Într-un articol din 1983, D. Apothéloz adaptează această definiție a schematizării descriptive. Mai întîi, el precizează că „este posibil oricînd să continui o descriere"; spre deosebire de povestire, „este vorba de tipul de discurs al cărui sfîrșit nu apare niciodată ca o necesitate": „întinderea lui se încheie acolo unde autorul consideră că a spus destul pentru cerințele de comunicare" (1983, p. 5). Apoi adaugă că „o descriere va avea curînd o structură arborescentă, un mod de organizare privilegiat cînd apare nevoia unei gîndiri simultane a împărțirii, extinderii, organizării ierarhice și a unității" (1983, p. 5). Pentru a demonstra acest lucru, el consideră că este util să se facă trimitere la noțiunea de clasă-obiect: „clasa non-integratoare în care poate intra *a priori* un număr nedeterminat și incalculabil de elemente care au ca punct comun doar faptul că vizează denumirea generică a clasei" (1983, p. 5). El descrie aceste elemente drept „aspecte ale obiectului" care constituie împreună „un fascicul".

Astfel ne putem da seama cel mai bine de ceea ce definește un sistem descriptiv; P. Hamon notează:

> Din punct de vedere formal, am putea defini descrierea drept o declinare sau o actualizare a unui cîmp lexical latent. Acest cîmp lexical [...] este centrat, în general, pe și printr-un pantonim, termen-pivot cu funcție sincretică, ce poate fi repetat în descriere, care poate fi localizat la începutul descrierii [...] sau introdus în conținutul descrierii (1986, p. 6).

Astfel, acest termen este un factor comun tuturor termenilor din descriere, este „pus deoparte pe durata declinării părților referentului descris" (1986, p. 8). Precum P. Hamon (1986), am spune chiar că el regizează nomenclatura lexicală (paradigma tuturor părților dintr-un întreg, fiecare parte putînd funcționa ca metonimie a ansamblului), precum și seria predicatelor afiliate, termen cu termen, fiecărui membru al nomenclaturii (fiecare parte a întregului putînd fi

caracterizată prin extinderi). P. Hamon îl susţine pe D. Apothéloz, precizînd:

> Extinderea descrierii este în funcţie de stocul lexical de care dispune scriitorul, de voinţa sa de a le declina mai mult sau mai puţin complet, şi nu de complexitatea sau de gradele „realităţii" obiectului descris; prin excelenţă, dimensiunea, ordonarea termenilor şi finalitatea ei sînt imprevizibile şi necontrolabile („etc." ar putea fi simbolul oricărei descrieri) (1986, p. 8).

Propunem aici o schematizare a acestei operaţiuni de ancorare specifice descrierii:

tema-titlu	→	clasa-obiect	→	elemente sau aspecte ale obiectului, organizate în fascicule de aspecte

Trebuie să precizăm cîteva dintre operaţiile care compun activitatea de schematizare descriptivă; cu siguranţă ele stau la baza super-structurii textuale proprie textelor-secvenţe descriptive. D. Apothéloz (1983) distinge patru macro-operaţii:

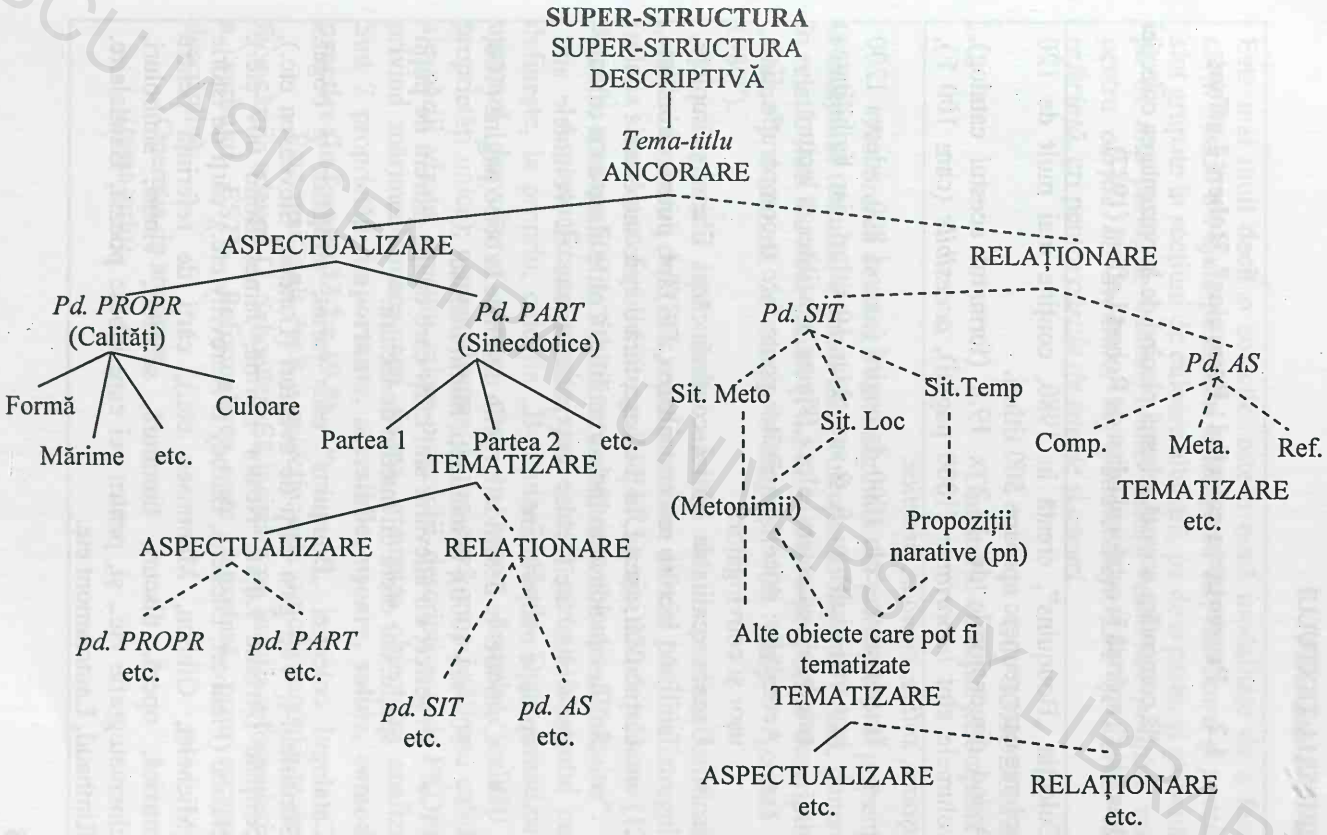
- Operaţia de ancorare ne obligă să situăm tema-titlu în fruntea structurii arborescente definite mai sus. Ca reper şi generator al clasei-obiect (termen generic la P. Hamon), ea joacă, din punct de vedere cognitiv, un rol esenţial de activare (trimitere la/retrimitere la cunoştinţele anterioare ale individului).
- Operaţia de atribuire este inversul celei de ancorare (1983, pp. 10-11). Ea apare ca soluţie a unei enigme. Intervine cînd lipsa temei-titlu (şi implicit a ancorării), de la începutul secvenţei descriptive, permite apariţia unui gol.
- Operaţia de aspectualizare, prin care sînt introduse diferite aspecte ale obiectului, cunoaşte cel puţin trei macro-aspecte care corespund unor trei macro-propoziţii descriptive (după cum am arătat, pentru povestire, starea iniţială, de complicare, de acţiune...). J.-M. Adam şi A. Petitjean (1989) disting: „părţile" care alcătuiesc obiectul descris, „proprietăţile-calităţi", ca dimensiunea, materia etc.; „punerea în relaţie-situarea", dominată de

categoriile spațiului și timpului care pot stabili contactul între obiectul descrierii și alte obiecte.

- Operația de tematizare presupune alegerea unei unități apărute în cîmpul macro-aspectelor pentru a întocmi o (sub)clasă-obiect cu un fascicul de aspecte: noile operațiuni de aspectualizare.
- Operația de asimilare, la D. Apothéloz (1983) constă în „a apropia mănunchiuri de aspecte ale unor obiecte care sînt a priori complet diferite" (1983, p. 11). Derivată din analogie, ea asimilează provizoriu un obiect problematic (pentru care construim o anumită cunoaștere) cu un obiect mai bine cunoscut sau mai familiar.

Super-structura descriptivă permite „îmblînzirea proliferării cuvintelor eligibile" (P. Hamon, 1986), ea asigură un orizont de așteptare pentru activitatea de receptare a cititorului; J.-M. Adam și A. Petitjean ne pun la dispoziție o schemă care furnizează un model teoretic destul de economic pentru a fi manipulat (și în receptare, și în producere).

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1.2. Prezentarea colecției „Bouquins", Robert Laffont

Să comentăm această schemă plecînd de la prezentarea colecției „Bouquins", apărută în catalogul editat de Robert Laffont (1987).

Colecția „Bouquins", creată în 1980, conține mai mult de 120 volume care reunesc aproape 500 titluri.
Avînd dimensiunile de 13,2 x 19,8 (formatul acestui catalog), volumele sînt *importante* (1000 pagini), *accesibile* (cam 100 F), *ușoare, solide, comode, practice.*

- **Importante**: cele 1000 de pagini (uneori 800, adesea 1200 sau mai mult) au 5, 6 sau chiar 10 titluri, iar lizibilitatea este bună, caracterul ales („Times") facilitează lectura.
- **Accesibile**: orice cumpărător poate face o comparație. Este ușor și convingător.
- **Ușoare**: calitatea hîrtiei conferă cărții finețe și suplețe, facilitînd lectura sau consultarea. De fapt, putem citi aceste cărți culcat, așezat, în picioare, fără durere sau efort.
- **Solide**: cu adevărat indestructibile. Colile alese au o calitate deosebită, încît chiar am putea spune că volumele sînt aproape nemuritoare.
- **Comode**: le deschideți, rămîn deschise la orice pagină (100, 500 sau 1000); le închideți, rămîn închise!
- **Practice**: cu adevărat sînt cărți care ocupă extrem de puțin spațiu, dar oferă un maxim de lectură.

Catalogul colecției „Bouquins" este variat, atrăgător și bogat. Consultați-l! Veți găsi cărți de aventuri (London, Stevenson etc.), polițiste (Arsène Lupin, Nestor Burma, James Bond 007 etc.), clasice (Flaubert, Dickens, Barbey d'Aurevilly etc.), cărți de istorie (Michelet, Gibbon, Mommsen etc.), cărți de referință pentru muzică, operă, discuri, literatură, scriitori, vinuri, simboluri, cinematografie etc., și, pentru cei care iubesc poezia, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont etc.

Este mai mult decît o colecţie: este o nouă modalitate de a face cărţi. Pentru a-i ajuta pe cititori în alegerea lor, *literatura* şi *poezia* sînt grupate în secţiuni de culoare albastră, pe de o parte, şi galbenă, pe de altă parte, de culoare violet pentru *romanele poliţiste* sau pentru *cărţile de aventuri*, bej pentru *dicţionare* şi *lucrări de referinţă*, gri pentru *cărţile de istorie* şi *eseuri.*

Guy SCHOELLER
Directorul colecţiei „Bouquins"

Ancorarea descrierii este asigurată din principiu prin prezenţa, la începutul textului, a temei-titlu: colecţia „Bouquins". Aici, punerea în relaţie lasă loc unei situări (Pd SIT = macro-propoziţie descriptivă „situare") dominată de categoria timpului (Sit. temp. = „creată în 1980").

Tema-titlu este imediat afectată de un predicat calificativ „conţine mai mult de" (PRc) care introduce diferite părţi ale întregului (relaţia sinecdotică faţă de întreg: Pd PART), aici 120 de volume (120 de cărţi, aproape 500 de titluri) care alcătuiesc colecţia „Bouquins".

Aspectualizarea trimite spre această parte a întregului care defineşte, la propriu, colecţia „Bouquins": cărţile. După tematizare, urmează dezvoltarea acestei părţi cu aspect deosebit (calităţi – proprietăţi unice); aspectualizarea declanşează proprietăţi sau calităţi ale părţii vizate, precum micro-propoziţii descriptive (pd. PROPR) privind mărimea/dimensiunea, forma, greutatea obiectului analizat. Sînt 7 proprietăţi: **importante, accesibile, uşoare, solide, comode, practice (în format 13,2 x 19,8).**

„Este mai mult decît o colecţie: este o nouă modalitate de a face cărţi", adaugă G. Schoeller. Să insistăm pe funcţia reformulativă a verbului ESTE. Reformularea este introdusă prin secvenţa descriptivă:

Operaţia de ancorare
(tema-titlu)

Enunțul Sursă (ES)	Marcatorul reformulării (MR)	Enunțul reformulat (ER)
Colecția Bouquins"	Este (mai mult decît o colecție)	O nouă modalitate de a face cărți

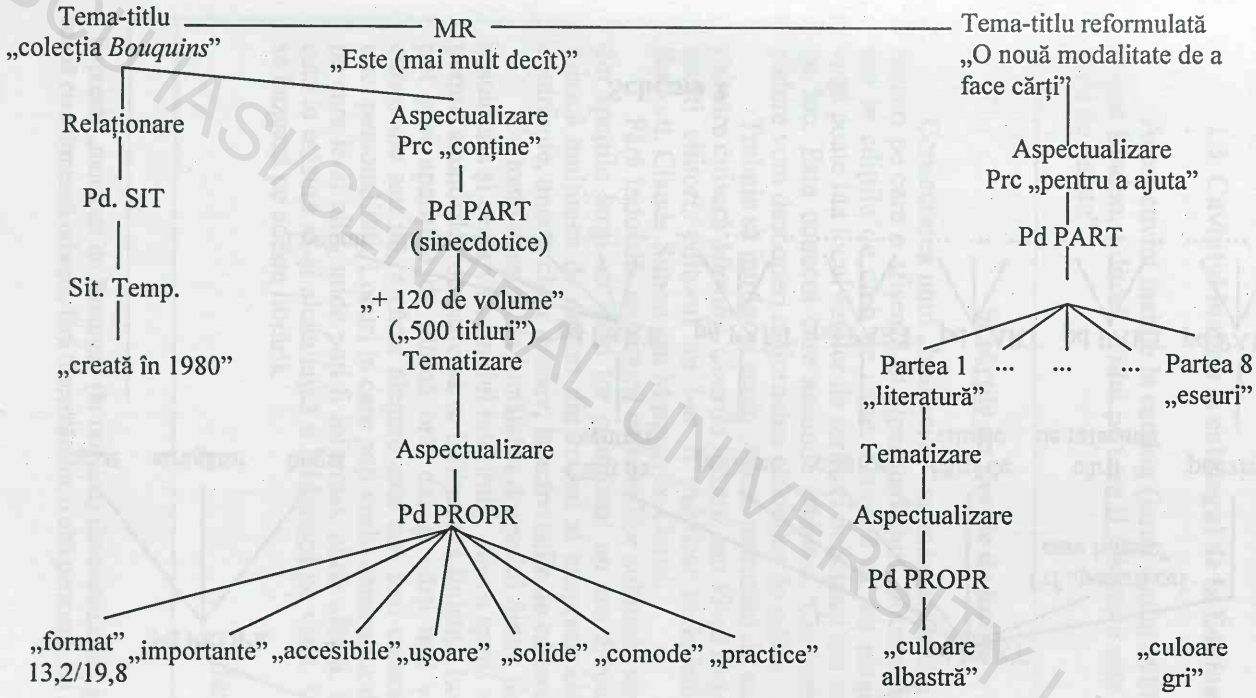
Enunțul reformulat nu este altceva decît tema-titlu reformulată printr-o operație de aspectualizare: ea se găsește în centrul procesului descriptiv prin faptul că delimitează noile părți ale obiectului descris (colecția): literatura și poezia, cărțile polițiste și de aventuri, dicționarele și lucrările de referință, cărțile de istorie și eseurile. Toate aceste părți au o singură proprietate, în funcție de tipul lucrării: culoarea.

Putem rezuma aceste remarci despre descrierea colecției „Bouquins" sub forma schemei de pe pagina următoare (schema 1).

În plus, reformularea este posibilă prin prezența unei subteme-titlu („catalogul" colecției) a cărei descriere introduce noi părți ale temei-titlu reformulate (cărți de aventură, polițiste, clasice, de istorie, de referință, de poezie). Schema 2 prezintă logica descriptivă a acestui nou obiect.

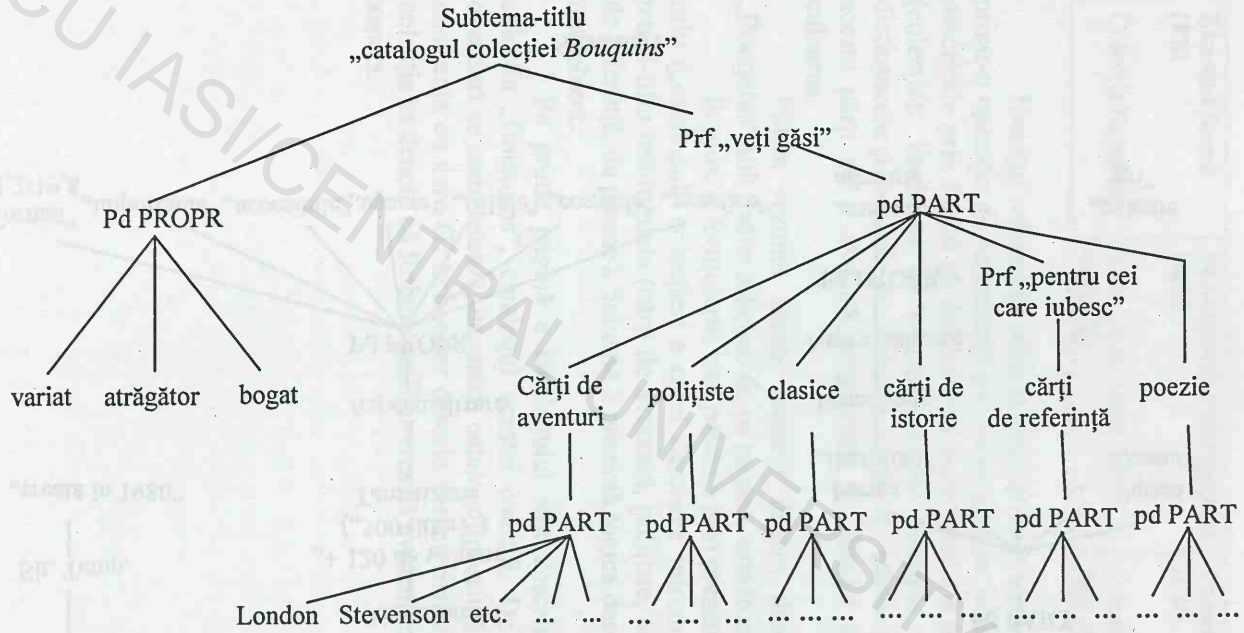
Pe prima pagină a catalogului sînt descrise două obiecte: colecția „Bouquins", catalogul acestei colecții. De fapt, cele două descrieri se completează, deoarece catalogul prezintă colecția. Totuși, insistența cu care G. Schoeller descrie caracteristicile volumelor din colecția sa denotă că Robert Laffont vrea să evidențieze întocmai acest aspect.

BCU IASI/CENTRU UNIVERSITAR/LIBRARY



Schema 1

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



Schema 2

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1.3. Cuvîntul înainte la catalogul de la Éditions de Minuit

Acest cuvînt înainte la catalog (iarna anului 1988) este semnat „Jérôme Lindon, Editor". Titlul pe care îl foloseşte este „Şi cărţile au nevoie de linişte".

Şi cărţile au nevoie de linişte

Consacrarea unui „best-seller" se măsoară astăzi prin cifra de vînzări pe care o afişează în hipermarketuri, în colecţia de buzunar sau în ediţiile de club de carte. Datorită ei, un singur scriitor în vogă poate lua locul sutelor de scriitori debutanţi sau necunoscuţi la un loc. Este copacul care ascunde pădurea. Cu toate acestea, în pădure vom descoperi majoritatea clasicilor de mîine.

Trebuie să intrăm şi acolo. Acum patruzeci de ani, puţini erau cei care citiseră *Murphy*, *Coarda întinsă* sau *Viaţă liniştită*. Or, fără aceşti cititori, editorul nu i-ar fi publicat niciodată pe Samuel Beckett, Claude Simon sau Marguerite Duras.

Fără îndoială, redactorii emisiunilor culturale sau difuzoarele din spaţiile largi au rolul lor şi nimeni nu are dreptul să dispreţuiască mulţimea de cititori din ceasul al unsprezecelea, care şi ei contribuie, uneori chiar decisiv, la activităţile de editare.

Cu toate acestea, la jumătatea drumului dintre liniştea foii de manuscris şi cea a vacarmului mulţimii*, cîteva spaţii comerciale le permit amatorilor de carte să se întîlnească liniştiţi. Locuri unde se pot găsi apariţiile de ultimă oră, dar şi cărţi mai vechi, uneori cunoscute sau nu, a căror alegere este cea mai corectă expresie a unei personalităţi. Locuri în care poţi vorbi oamenilor despre cărţile pe care le-ai citit, unde poţi fi informat, chiar sfătuit. Unde fiecare este în măsură să-şi alcătuiască o bibliotecă pe viaţă. Viitorul cărţii se bazează pe aceste librării.

Jérôme Lindon
Editor

---

* Expresia „moutons de Panurge" (în original) desemnează un grup sau o persoană care urmează orbeşte, fără discernămînt, o altă persoană sau mulţime (n. r.)

În ce fel orientarea argumentativă globală a cuvîntului înainte este concepută pentru a fi rezumată în titlu? Acesta conţine un implicit al discursului bazat pe o presupunere.

Am putea parafraza titlul în felul următor: Dacă şi cărţile au nevoie de linişte, este din cauza faptului că se află adesea prinse în tumultul actualităţii – sau – Cărţile sînt în tumultul actualităţii, dar au nevoie şi de linişte. În ambele cazuri, destinatarului-interpretant îi revine sarcina de a descoperi valoarea ilocuţionară a enunţului. Cum permite textul acest lucru?

Pentru a răspunde la această întrebare, să analizăm funcţionarea complementară a celor două operaţii argumentative: FĂRĂ ÎNDOIALĂ şi CU TOATE ACESTEA din paragrafele 3 şi 4 ale textului:

[P1] FĂRĂ ÎNDOIALĂ, redactorii emisiunilor culturale sau difuzoarele din spaţiile largi au rolul lor [s. n.] [P1'] şi nimeni nu are dreptul să dispreţuiască mulţimea de cititori din ceasul al unsprezecelea, care şi ei contribuie, uneori chiar decisiv, la activităţile de editare.

[P2] CU TOATE ACESTEA, la jumătatea drumului dintre liniştea foii de manuscris şi cea a vacarmului mulţimii, cîteva spaţii comerciale permit amatorilor de carte să se întîlnească liniştiţi. [P3] Locuri unde se pot găsi apariţiile de ultimă oră, dar şi cărţi mai vechi, uneori cunoscute, a căror alegere este cea mai corectă expresie a unei personalităţi. [P4] Locuri în care poţi vorbi oamenilor despre cărţile pe care le-ai citit, unde poţi fi informat, chiar sfătuit. [P5] Unde fiecare este în măsură să-şi alcătuiască o bibliotecă pe viaţă. [P6] Viitorul cărţii se bazează pe aceste librării.

FĂRĂ ÎNDOIALĂ are funcţie convenţională, marcînd o mişcare concesivă; locutorul (L) care foloseşte această sintagmă demonstrează că recunoaşte veridicitatea propoziţiei P, afirmînd că redactorii emisiunilor culturale sau difuzoarele din locurile largi au rolul lor. Marcînd această adeziune, FĂRĂ ÎNDOIALĂ anunţă o corectare care va fi şi ea subliniată prin sintagma CU TOATE ACESTEA.

Iată reprezentarea mişcării concesive globale:

FĂRĂ ÎNDOIALĂ Prop P, CU TOATE ACESTEA Prop Q,

unde:

- Prop P este prezentată (de FĂRĂ ÎNDOIALĂ) ca acordată,
- Prop Q are ca scop corectarea adeziunii la Prop P.

M. Charolles scrie:

> Prezența lui „fără îndoială" la începutul unei secvențe *este suficientă* pentru a indica o mișcare concesivă. Mai exact, *„fără îndoială" instituie mișcarea pe care o marchează*; cu alte cuvinte, pentru receptor (I), „fără îndoială" funcționează ca *o cerință interpretativă* stipulînd că, în secvența de după „fără îndoială", trebuie căutate (identificate), pe de o parte, două propoziții p și q, și, pe de altă parte, articulate într-o construcție în care se opun (1986, p. 88).

Vom preciza care sînt caracteristicile enunțiative și argumentative ale unei funcționări textuale de acest fel.

Prezența conectorului FĂRĂ ÎNDOIALĂ obligă la recitirea primelor două paragrafe: primul evidențiază impactul actual al spațiilor largi pentru comercializarea cărții; dar se încheie cu o revenire care introduce al doilea paragraf: „[acest aspect] este copacul care ascunde pădurea. Cu toate acestea, în pădure vom descoperi majoritatea clasicilor de mîine". Al doilea paragraf insistă asupra capacităților nevăzute ale cititorilor și ale editorilor (sau mai degrabă ale editorului J. Lindon) de a descoperi și de a afla.

Mișcarea argumentativă descrisă anterior este doar un început în primele două paragrafe; în paragrafele 3 și 4, ea se va dezvolta sub forma următoarei structuri:

FĂRĂ ÎNDOIALĂ Prop P, CU TOATE ACESTEA Prop Q.

Propoziția P, conținînd FĂRĂ ÎNDOIALĂ („Fără îndoială, redactorii emisiunilor culturale sau difuzoarele din spațiile largi au rolul lor"), conturează un anumit univers (U_1) cu anumite elemente

(„redactorii", „difuzoarele"), în cadrul căruia va avea loc argumentarea.

FĂRĂ ÎNDOIALĂ, marcînd componenta cea mai slabă, indică şi faptul că argumentarea nu se orientează spre o concluzie C ([P1']) = „Şi nimeni nu are dreptul să disprețuiască mulțimea de cititori din ceasul al unsprezecelea, care şi ei contribuie, uneori chiar decisiv, la activitățile de editare", ci spre o concluzie non-C ([P2]). Acest fapt implică folosirea sintagmei CU TOATE ACESTEA după FĂRĂ ÎNDOIALĂ, pentru a redresa argumentarea prin introducerea unui argument explicit în favoarea unei non-C.

Cele două propoziții, P şi Q, sînt validate în spațiul locutorului-enunțător, dar propoziția Q creează şi un nou univers (U_2) a cărui valoare ilocuționară superioară este dată de CU TOATE ACESTEA.

Prin urmare, indicațiile de lectură vor fi:

a) Atribuirea de conținut semantic p segmentului textual care precedă CU TOATE ACESTEA ([P1]/[P1']) şi q celui care urmează ([P2]).

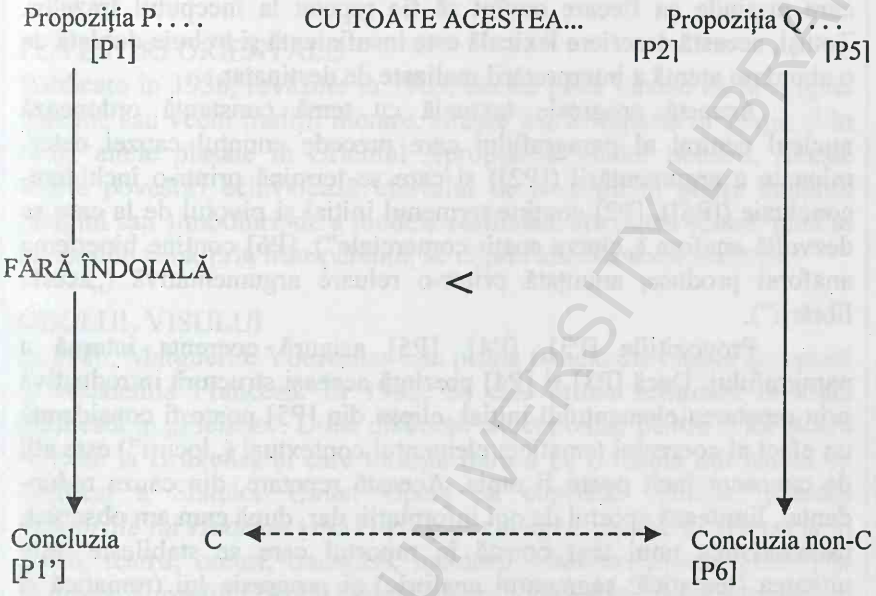
b) Considerarea lui FĂRĂ ÎNDOIALĂ P drept componenta cea mai slabă care conduce la o concluzie C într-un univers U_1.

c) Căutarea în co-text (sau, aici, con-text: primul paragraf rezumat în Prop P) a inferențelor sugerate de p (adică a inferențelor pentru care, într-un univers U_1, p apare ca un argument). Construirea identică a celor pentru care q poate fi un argument într-un univers U_2 (aici, al doilea paragraf rezumat la începutul celui de-al patrulea prin apariția sintagmei CU TOATE ACESTEA şi simbol al spațiului semantic al locutorului-enunțător).

d) Păstrarea doar a inferențelor C din p care intră într-un raport de negare non-C cu cele din q. Sau a stabilirii unei concluzii C negată de o concluzie non-C.

e) Respectarea faptului că p este prezentat ca un argument pentru concluzia C într-un univers U_1, dar care nu este cauza care determină argumentarea prin care q provoacă o concluzie non-C superioară precedentei; fundamentarea continuării discursului (şi a deciziilor pe care le antrenează) pe această concluzie non-C.

Fie următorul pătrat argumentativ:



Studiul orientării argumentative din acest cuvînt înainte ne permite să subliniem importanța conceperii dinamice a textualității.

Reluăm ultima indicație de lectură pentru a ilustra acest aspect: fundamentarea continuării discursului (și a deciziilor pe care le antrenează) pe concluzia non-C. Este absolut necesar ca: propoziția Q introdusă prin CU TOATE ACESTEA („la jumătatea drumului dintre liniștea foii de manuscris și cea a vacarmului mulțimii, <u>cîteva spații</u> [s. n.] comerciale permit amatorilor de carte să se întîlnească liniștiți") să instaleze un segment anaforic al textului care îl conduce la o concluzie [P6]:

[P2] **Cîteva spații comerciale**
[P3] **Locuri în care** găsim
[P4] **Locuri în care** poți vorbi
[P5] **Unde** fiecare este în măsură
[P6] Viitorul cărții se bazează pe **aceste librării.**

BCU IAȘI - UNIVERSITY LIBRARY

În acest caz, avem de-a face cu o variantă a anaforei retorice care pretinde ca fiecare cuvînt să fie repetat la începutul frazelor. Totuşi, această descriere lexicală este insuficientă şi trebuie dublată de o abordare atentă a interpretării realizate de destinatar.

Această progresie textuală cu temă constantă ordonează nucleul central al paragrafului care precede enunţul cauzei determinante a argumentării ([P2]) şi care se termină printr-o închidere-concluzie ([P6]). [P2] conţine termenul iniţial şi pivotul de la care se dezvoltă anafora („cîteva spaţii comerciale"). [P6] conţine hipertema anaforei produse, anunţată printr-o reluare argumentativă („aceste librării").

Propoziţiile [P3], [P4], [P5] asigură coerenţa internă a paragrafului. Dacă [P3] şi [P4] prezintă aceeaşi structură introductivă prin repetarea elementului iniţial, elipsa din [P5] poate fi considerată un efect al coerenţei tematice: elementul contextual („locuri") este atît de cunoscut încît poate fi omis. Această repetare, din cauza redundanţei, limitează aportul de noi informaţii: dar, după cum am observat, caracteristica unui text constă în raportul care se stabileşte între unitatea (tematică: segmentul anaforic) şi progresia lui (rematică şi argumentativă: prezentarea ultimului cuvînt din text).

De fapt, ultimul cuvînt din text obligă la o recitire a întregului paragraf: introdusă printr-o reluare demonstrativă, această hipertemă include componentele enumerate anterior; de aici rezultă aşteptarea declanşată de anafora retorică a paragrafului.

1.4. Notele de catalog

Ca ilustrare (printre multe altele), am ales să abordăm două prezentări paratextuale ale cărţilor din catalogul „L'Imaginaire" de la Gallimard (1984): *Povestiri orientale* şi *Obolul visului* scrise de Marguerite Yourcenar. Criteriul de selecţie este unul pur subiectiv, deoarece structurile textuale sînt asemănătoare.

Yourcenar, Marguerite

POVESTIRI ORIENTALE
Publicate în 1938, revăzute în 1963, aceste nouă nuvele au la origine legende sau vechi tradiţii literare, situate foarte departe în spaţiu şi în timp, altele plasate în Orientul Apropiat al zilelor noastre. Aceste scurte povestiri echivalează efortului de a ciopli în piatră anumite imagini sau simboluri, de a modela realitatea, am putea spune, pînă în punctul în care, prin transparenţă, se obţine altceva decît realitate.

OBOLUL VISULUI
În 1980, Marguerite Yourcenar este prima femeie din istorie acceptată în Academia Franceză. În 1982, ea este prima scriitoare în viaţă publicată în „Pleiade". Două distincţii excepţionale pentru o scriitoare născută la Bruxelles şi care trăieşte retrasă pe o insulă din partea de nord-est a Statelor Unite. Opera sa cuprinde romane, precum *Memoriile lui Hadrian* (1951) şi *Opera neagră*, poeme în versuri şi în proză, teatru, eseuri, traduceri, memorii: *Amintiri pioase* (1974) şi *Arhivele Nordului* (1977). *Obolul visului* zugrăveşte medii antifasciste în Roma musoliniană, revolta lor sortită clandestinităţii şi eşecului, acei ani în care triumfa dictatura.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

Să vedem, mai întîi, textul de prezentare de la *Povestiri orientale*:

În primul rînd, regăsim două propoziţii „publicate în 1938, revăzute în 1963" care, în lipsa indicatorilor nominali, aşteaptă o ancorare referenţială. Este o operaţie descriptivă de relaţionare care oferă informaţii despre obiectul descris (Sit Temp: „1938"; „1963"). Această operaţie influenţează direct tema-titlu care garantează ancorarea referenţială: „aceste nouă nuvele". Tema-titlu este dublu tematizată: originea povestirilor în legende, originea nuvelelor în vechile tradiţii literare. Prin urmare, obiectul discursului este situat într-un ansamblu mai vast; dezvoltarea are loc pe baza unei relaţii metonimice: propoziţia SIT este dominată de categoriile spaţiale (SIT Loc: „situate foarte departe în spaţiu [...] altele plasate în Orientul

Apropiat") şi temporale (SIT Temp: „situate foarte departe în timp [...] altele în zilele noastre").

Forma anaforică „aceste nouă nuvele → aceste scurte povestiri" determină o nouă relaţie care influenţează direct tema-titlu: „aceste scurte povestiri **echivalează** efortului...". Relaţia permite o asimilare despre care am mai vorbit (comparaţia AS: „echivalează"). Asimilarea se manifestă aici printr-o reformulare prin care sînt introduse două serii de metafore:

- „[efortul] de a ciopli în piatră anumite imagini sau simboluri";
- „[efortul] de a modela realitatea, am putea spune, pînă în punctul în care, prin transparenţă, se obţine altceva decît realitate".

În mod obişnuit, o notă de catalog prezintă autorul şi informaţii despre operă; acesta este şi scopul textului conceput pentru *Obolul visului*.

O primă jumătate a notei îl descrie pe autor. Sînt evidenţiate două caracteristici situate temporal:

(1) În 1980, Marguerite Yourcenar este prima femeie din istorie acceptată în Academia Franceză.

(2) În 1982, ea este prima scriitoare în viaţă publicată în „Pleiade".

Pentru a califica tema-titlu a descrierii sînt reluate două caracteristici:

(3) Două distincţii **excepţionale** pentru un scriitor.

Şi aici, tema-titlu este influenţată de situarea temporală (SIT Temp: „născută în 1903") şi spaţială (SIT Loc: „născută la Bruxelles [...] şi care trăieşte retrasă pe o insulă din partea de nord-est a Statelor Unite").

Opera scriitoarei Marguerite Yourcenar este descrisă plecînd de la cărţile care o alcătuiesc (relaţia sinecdotică cu întregul): **romane**, *Memoriile lui Hadrian, Opera neagră*, **poeme în versuri şi în proză, teatru, eseuri, traduceri, memorii**, *Amintiri pioase, Arhivele Nordului. Obolul visului* apare descris ca un tablou: această carte „zugrăveşte" medii antifasciste, „revolta lor sortită clandestinităţii şi eşecului", într-o anumită situare spaţio-temporală („Roma musoliniană").

2. Studiul unei campanii publicitare, Gallimard Jeunesse

Această campanie publicitară este alcătuită din 13 apariții în *Libération*, în iarna 1987-1988. Sînt enunțuri mono- sau bipropoziționale care formează o unitate, o rețea a cărei textualitate se bazează pe un co-text vizual, alteori verbal.

Să luăm din corpusul nostru cele treisprezece enunțuri propoziționale (ordinea numerotării de la 1 la 13 corespunde vîrstei publicului, format din copii și adolescenți, implicat în lectura cărților – de la cei mai mici la cei mai mari). Indicăm, sub fiecare enunț, și titlurile cărților prezentate.

(1) [P1] Zi de zi, noi vindem cărți clienților [P1'] care nu știu să citească [P1''] și nici măcar nu ne este rușine. Cărți prezentate: *Cartea tuturor bebelușilor; Albumul Adelei.*

(2) [P2] S-a demonstrat științific [P2'] cum un copil ajunge să iubească lectura. Cărți prezentate: *Degetele magice*; *Plăcerea cuvintelor; Pe aripile vîntului.*

(3) [P3] Dacă copilul dumneavoastră vă cere un animal de companie, [P3'] măcar dovediți originalitate. Cărți prezentate: *Dacă aș avea o gorilă...; Dați-mi înapoi păduchii; Puiul dinozaur.*

(4) [P4] Cu cît un copil învață mai repede anumite lucruri [P4'], cu atît el este înarmat mai bine pentru a înfrunta viața. Cărți prezentate: *Dinți ca să rontăi mai bine; Lovituri sub centură; Răspunsuri proaste la întrebări idioate.*

(5) [P5] Nu toți băieții pot deveni piloți. Cărți prezentate: *Pompierii; Clovnii; Detectivi și agenți secreți.*

(6) [P6] Dacă pentru copilul dumneavoastră nimic nu este mai presus decît televizorul, [P6'] nu are rost să îl contrariați. Cărți prezentate: *Oukélé televizorul?; Nina și televizorul; De cealaltă parte a ecranului.*

(7) [P7] La copil, ideea de familie apare foarte devreme. Cărţi prezentate: *Am o problemă cu mama; Tata e un căpcăun; Nimeni nu-şi poate schimba familia.*

(8) [P8] Avantajul unei mari colecţii este că îi permite copilului să aprofundeze mai uşor subiectul. Cărţi prezentate: *Micul Colţ; Istoria foii de hîrtie.*

(9) [P9] Nu veţi putea scăpa la nesfîrşit cu poveşti cu verze, trandafiri, albinuţe şi seminţe. Cărţi prezentate: *O logodnică pentru Choura; Căsătoria lui Cochonnet; Povestea naşterii.*

(10)[P10] Oricum, copilul dumneavoastră va avea mereu anturaje dubioase, [P10'] atunci măcar să le alegeţi voi înşivă. Cărţi prezentate: *Bebeluşul monstru; Monstrul păros; Cei doi netrebnici.*

(11)[P11] În sfîrşit, copiii sînt preocupaţi de aceleaşi lucruri ca şi adulţii. Cărţi prezentate: *Porcul mare; Războiul nasturilor; Un cartof din aur masiv.*

(12)[P12] Cărţi pentru copii în care eroul nu este nici măcar personaj dintr-o serie televizată, [P12'] asta nu se poate. Cărţi prezentate: *Vrăjitorul muntelui de foc; Porţile de dincolo; Căruţaşul morţii* (Dumneavoastră sînteţi eroul acestor cărţi).

(13)[P13] Mai devreme sau mai tîrziu, copilul trebuie neapărat să descopere [P13'] că există şi alţi oameni mari în afară de tatăl său. Cărţi prezentate: *Dumnezeu; Mozart; Picasso, înţelept şi nebun.*

2.1. Dimensiunea enunţiativă şi referenţială a propoziţiilor

Valorile de adevăr ale campaniei publicitare

Teoria polifonică a enunţării (J.-C. Anscombre şi O. Ducrot, 1983; J. Authier-Revuz, 1982) subliniază că orice discurs se adresează unui interlocutor. Un anumit număr de forme perceptibile, din punct de vedere lingvistic, înscriu în linearitatea propoziţiei prezenţa celuilalt, ca potenţial receptor.

Recunoaşterea interlocutorului nu se poate înscrie într-o comunicare între doi poli între care o informaţie este vehiculată.

„Această schemă este complet falsă", spunea Medvedev (1982, citat de T. Todorov, 1981):

> Nu există mesaj gata făcut, trimis de A lui B. El se formează în procesul comunicării între A şi B. Apoi nu este transmis de unul la celălalt, ci este construit între ei ca o punte ideologică (p. 88).

Putem spune că receptorul nu este şablonul exterior unui discurs, ci scopul interpretării este incorporat chiar în procesul de producere a discursului. Subscriem teoriei lui J. Authier-Revuz:

> La fel cum orientarea prin mijlocul „exterior" al altor discursuri este un proces constitutiv al discursului, tot aşa şi orientarea către un destinatar este marcată în conţinutul discursului care se produce. Oricum, pentru locutor, celălalt este perceput ca discurs: [...] Pentru a fi înţeles de interlocutor, locutorul integrează, în producerea discursului său, o imagine a „unui alt discurs", cel pe care îl împrumută interlocutorului său (1982, p. 118).

Locutorul poate astfel să se distanţeze sau nu de o parte a discursului său în funcţie de mecanismul enunţiativ care-l desemnează pe interlocutor (pe public) ca obiect sau condiţie a discursului. Această posibilitate de descentralizare se bazează pe faptul că un enunţător este mereu sursa propoziţiei.

Astfel, studiind ancorarea enunţiativă a propoziţiilor care alcătuiesc campania publicitară pe care o studiem, observăm că unele micro-universuri sau spaţii semantice sînt (co)construite. În continuare, vom folosi mai puţin elementele unei logici vericondiţionale (ADEVĂRAT/FALS), însă vom avea nevoie mai mult de influenţa unei reflecţii logice care vizează validitatea propoziţiilor date, cu referire la co-enunţători.

Intenţia noastră este de a ilustra aceste piste de lucru luînd în considerare ansamblul enunţurilor din campania Gallimard Jeunesse. Astfel se va contura o perspectivă globală asupra diferitelor universuri pe care coerenţa acestei campanii le creează: ce spaţii sînt sugerate? de

ce ordin este validitatea acestei reclame? ce alegeri lingvistice şi comunicaţionale au presupus conceperea ei?

Pertinenţa argumentativă a campaniei reiese, în plan textual, din enunţarea şi valoarea validităţii generale a celor treisprezece propoziţii. De fapt, lipsa asumării enunţiative, apropiată de cea a proverbului sau a maximei, permite locutorului (= editorului) să prezinte fiecare enunţ ca pe unul asertat, dincolo de persoana lui, prin *doxa* (opinie acceptată sau sens comun), element al unei formaţiuni discursive în care un enunţător generic conferă propoziţiilor o validitate generală; ele sînt „GENERAL-adevărate", ca să reluăm o expresie pe care A. Grésillon şi D. Maingueneau (1984) o împrumută de la A. Berrendonner (1981) în ceea ce priveşte proverbul:

> Putem vorbi aici de o „enunţare-ecou" în măsura în care un enunţător al proverbului îşi prezintă aserţiunea drept o imitare, ecoul, reluarea unui număr nelimitat de enunţări anterioare acestui proverb. Într-un cadru polifonic, vom remarca faptul că *locutorul* proverbului este şi *enunţătorul* lui, adică şi-l asumă personal, dar nu o face decît în spatele unui alt enunţător, „GENERAL", care este veritabilul garant al adevărului din proverb (1984, p. 113).

O macro-structură semantică, rezultată din cele treisprezece propoziţii, poate fi construită pe baza propoziţiei generice: „Cărţi cu care copiii ajung direct mari". Această semnătură publicitară, legată de numele colecţiei, este un factor unitar al propoziţiilor. În egală măsură, valoarea generală a enunţurilor capătă un sens; A. Grésillon şi D. Maingueneau scriu despre proverb:

> Predicatul „GENERAL-adevărat", în loc să varieze din punct de vedere numeric şi calitativ la infinit, după bunul plac al contextelor enunţiative, tinde să coincidă cu ansamblul locutorilor din limbă. [...] Prin enunţarea unui proverb, locutorul conferă spuselor sale un maxim de validitate, situînd-o dincolo de diversitatea şi relativitatea „autorităţilor" (1984, p. 114).

Valoarea ironică a campaniei publicitare

Recunoaşterea validităţii generale este dublată de percepţia valorii ironice a diferitelor apariţii din presă. Reţinem definiţia pe care o dă A. Berrendonner:

> Ceea ce face ca o propoziţie să poată fi folosită antifrastic şi ironic este valoarea ei argumentativă. Cu alte cuvinte, nu poate exista antifrază pe un conţinut *p* decît dacă *q*, la un moment dat în discurs, este în prealabil recunoscut ca argument pertinent în ceea ce priveşte o alternativă a concluziei, prin *r vs non-r* (1981, p. 183).

Reluăm exemplul prezentat în prima parte:

(7) [P7] **La copil, ideea de familie apare foarte devreme.**

Această propoziţie *p* poate fi citită ca argument pentru o concluzie *r*: puternicul sentiment al apartenenţei la o familie. Or, cele trei cărţi din apariţiile din presă alese pentru a corespunde acestei propoziţii *p* sînt trei cărţi ale căror titluri ajung la o concluzie opusă *non-r*:

Am o problemă cu mama.
Tatăl meu este un căpcăun.
Nimeni nu îşi poate schimba familia.

Ironia rezidă din perceperea ambiguităţii argumentative; predicatele axiologice din antifrază permit abordări argumentative în măsura în care au „ca funcţie semantică enunţarea unei judecăţi de valoare adusă de însuşi locutorul care o actualizează" (A. Berrendonner, 1981, p. 183).

Ironia poate fi şi un act de metacomunicare. Să luăm un alt exemplu:

(8) [P8] **Avantajul unei mari colecţii este că îi permite copilului să aprofundeze mai uşor subiectul.**

Ironia poate fi descrisă ca menţionare. A ironiza înseamnă a enunţa o propoziţie folosind-o nu ca instrument (pentru a vorbi despre realitate), ci ca menţionare (pentru a vorbi despre ea însăşi, semnalînd distanţa faţă de ea). Găsim o asemenea analiză la D. Sperber şi D. Wilson:

> Putem accepta că toate ironiile sînt interpretabile ca menţionări cu caracter de ecou: ecou mai mult sau mai puţin îndepărtat, al gîndurilor sau vorbelor, reale sau imaginare, atribuite sau nu unor indivizi. Cînd ecoul nu se manifestă, el este totuşi amintit. [...] Considerăm că toate ironiile tipice, dar şi un număr mare de ironii atipice, din punct de vedere clasic, pot fi descrise ca menţionări (în general, implicite) ale propoziţiilor; aceste menţionări sînt interpretate ca ecou al unui enunţ sau al unui gînd, locutorul marcînd lipsa lor de justeţe sau de pertinenţă (1978, pp. 408-409).

Este exact ceea ce se întîmplă în [P8]: pe de o parte, concluzia **non-r** oferită de titlurile celor două lucrări (*Micul Colţ*; *Povestea foii de hîrtie*) este antitetică concluziei **r** aşteptată de la propoziţia **p**; pe de altă parte, prezenţa celor două cărţi produce un efect de ecou al unei enunţări distante a propoziţie **p**. Acest joc dublu, această „duplicitate enunţiativă" (A. Berrendonner, 1981, p.197) corespunde unui dublu nivel al enunţării. În definitiv, cînd se ironizează, o enunţare E_1 se referă la o enunţare E_0, anterioară sau implicită, pentru a o desconsidera.

A menţiona **micul colţ, povestea foii de hîrtie**, în contextul unei mari colecţii care îi permite copilului să aprofundeze domenii ale cunoaşterii, înseamnă a-i atrage atenţia asupra a ceea ce poate fi deplasat, chiar „inconvenabil" în enunţare, adică a pune degetul pe inepţia enunţării sale „serioase".

Exemplificarea ar putea continua prin analizarea fiecărui extras de presă şi prin prezentarea felului în care ironia apare în raportul dintre propoziţia enunţată şi cărţile propuse. Lăsăm deocamdată cazul [P1] în care [P1'] realizează o valoare ironică a enunţării; vom reveni asupra lui. Vom urmări dimensiunea enunţiativă şi referenţială din întreaga campanie şi vom pune întrebări privind funcţiilor ironiei: după „cum" şi „de ce". De ce o instituţie ca „Gallimard Jeunesse" a recurs la ironie? Ce rol are ea? Remarcile lui A. Berrendonner ne sînt de real folos:

> Ironizînd, se marchează discursul ca argument. Dar se argumentează la două nivele (enunţul şi enunţarea), fiecare dintre ele implicîndu-l

> şi dezminţindu-l pe celălalt. Prin conţinutul său, enunţul ironic presupune existenţa unei norme în care trebuie operată o alegere între cele două izotopii care o alcătuiesc. Enunţul ironic semnifică explicit o alegere făcută în acest cadru normat, comentînd autoreferenţial enunţarea ca pe un argument cu un anumit scop. Dar, în acelaşi timp, enunţarea se exhibă simptomatic ca un argument ce se îndreaptă în sens opus. [...] Ironia nu e lipsită de valoare argumentativă, ea le are pe toate (1981, p. 237).

Acest citat marchează foarte clar principala funcţie a ironiei. În ceea ce priveşte corpusul nostru, ea are trei consecinţe.

Mai întîi, ironia este un mijloc de a scăpa, prin asumare, de normele discursive proprii fiecărei instituţii (reguli de necesitate: „Nu e **posibil** să faci X fără să faci Y"; reguli de calitate: „Nu e **bine** să faci X fără să faci Y"; reguli de coerenţă: „Nu e **coerent** să faci X fără să faci Y"). În plus, cînd o instituţie (Gallimard Jeunesse) recurge la ironie, îşi izolează propriile norme: foloseşte orice în strategia publicitară; am putea spune că îşi împărtăşeşte complet libertatea de expresie. Într-adevăr, ironia poate continua în direcţiile în care norma realizează izotopii incompatibile. Astfel, în [P5], este posibilă o continuare a listei meseriilor care ar constitui o alternativă: pompierii, clovnii, detectivii şi agenţii secreţi nu au de ce să se supere că au fost aleşi.

În plus, prin ironie, instituţia poate scăpa de o posibilă sancţionare a argumentării. Rezultă că [această instituţie] „se poate adăposti oricînd în spatele unei valori argumentative, cu scopul de a susţine că enunţarea ei convine perfect contextului pe care [ea] vrea să îl realizeze" (A. Berrendonner, 1981, p. 238). Astfel, în [P4], Gallimard Jeunesse poate mereu să argumenteze – în faţa eventualilor detractori – că toate micile josnicii (**dinţi ca să roţăi mai bine; lovituri sub centură; răspunsuri proaste la întrebări idioate**) fac parte din viaţă şi copilul trebuie să le cunoască.

În sfîrşit, ironia apare ca un vicleşug care permite supunerea enunţătorilor faţă de regulile raţionalităţii şi ale binelui public. Gallimard Jeunesse se eliberează de constrîngerile normative, fără a suporta vreo sancţiune în urma unei infracţiuni serioase. Acest lucru

este cu atît mai uşor de realizat cu cît este vorba de sectorul „Jeunesse", sau măcar de sectorul în care manevrele pentru a atrage cititorii sînt mai mult sau mai puţin mari faţă de alte departamente. Astfel, în [P3], titlurile propuse (*Dacă aş avea o gorilă...; Daţi-mi înapoi păduchii!; Puiul dinozaur*) înscriu concluzia într-un imaginar care nu ţine cont de realitate, sub nici o formă. Un ultim exemplu ne va permite să legăm validitatea propoziţională generală descrisă anterior de valoarea argumentativă a ironiei prezentă în această campanie; este vorba de propoziţia [P2]:

(2) [P2] **S-a demonstrat ştiinţific** [P2'] **cum un copil ajunge să iubească lectura.**

Folosirea pronumelui SE trimite la acest adevăr/validitate în ordinea lucrurilor care se exprimă aici în funcţie de instanţa adevărului ştiinţific („ştiinţific" + legăturile dintre diferite opere); intervenţia ironiei este suficientă pentru a desconsidera acest adevăr. Nu putem defini ştiinţific (obiectiv) în cel fel (subiectiv) copilul ajunge să iubească lectura; enunţării ironice îi revine rolul de a integra cele două izotopii *a priori* incompatibile. Acest rol al integrării este prezentat ca o nouă validitate de ordin general care instalează propoziţia enunţată într-o nouă reprezentare discursivă (rezultatul asocierii ironice dintre două realităţi incompatibile aparţinînd unei alte reprezentări discursive legate de un univers real).

ADEVĂRAT sau FALS, nu contează; contează numai VALIDITATEA PENTRU un subiect (în cazul de faţă, instituţional). O propoziţie (simplă sau complexă) este un argument pentru o anumită concluzie într-un univers de credinţă prestabilit. În cazul ironiei, concluzia se prezintă sub forma unei contradicţii de valori argumentative. Ea permite confruntarea diferitelor reprezentări discursive, unificîndu-le în urma unei mişcări argumentative care evită orice sancţiune posibilă: este atît de uşor să ironizezi după pofta inimii...

Interesul unei asemenea alegeri, pentru Gallimard Jeunesse, este de cel puţin două tipuri: pe de o parte, dimensiunea enunţiativă a propoziţiilor permite stabilirea adevărului/validităţii absolute pentru importanţa, totuşi relativă (faţă de concurenţă), a diferitelor colecţii; pe de altă parte, dimensiunea referenţială rezultată articulează o

prezentare reală a cărților cu o auto-referențialitate a enunțurilor (a căror validitate este relativă față de propriul lor context de enunțare) pe care ironia o autonomizează.

2.2. Dimensiunea secvențială a propozițiilor

În acest punct, vom începe analizarea structurilor secvențiale din propoziții diferite pentru a putea stabili orientarea argumentativă a campaniei publicitare.

Anumite propoziții prezintă asemănări secvențiale; le-am regrupat. Totuși, majoritatea sînt de sine stătătoare și le vom studia ca atare. Interesul campaniei publicitare reiese din eterogenitatea argumentativă a structurilor secvențiale; noutatea în studiul acestei orientări argumentative va consta în unificarea seriei lineare de enunțuri într-un TOT coerent.

Să observăm mai întîi [P10]:

(10) [P10] **Oricum, copilul dumneavoastră va avea mereu anturaje dubioase,** [P10'] **atunci măcar să le alegeți voi înșivă.**

E. Roulet consideră ORICUM drept un marcator al reformulării nonparafrastice. El precizează că enunțarea „încearcă să convină mai bine împlinirii interactive prezentînd intervenția principală ca pe o nouă formulare, legată de o schimbare a perspectivei enunțiative indicată de conector, de o primă mișcare discursivă (sau al unui implicit)" (1987, p.115). Subliniem importanța parantezei din [P10]: intervenția principală este legată de schimbarea perspectivei enunțiative indicate, implicit, de conector. E. Roulet insistă asupra schimbării operate prin ORICUM:

> [...] adesea este dificil de stabilit dacă reformularea trimite la un constituent anterior sau la un implicit. [...] Nu este incomod pentru interpretare, căci adesea reformularea urmărește mai mult să marcheze o schimbare a perspectivei enunțiative față de discursul anterior decît să reformuleze (în sensul restrîns al termenului) un constituent determinat de acesta (1987, p. 116).

În cazul de față, ORICUM se bazează pe un enunț implicit și prezintă intervenția principală pe care o introduce ca dependentă (rezultatul este ineluctabil) de o mișcare discursivă subordonată. Această schimbare de perspectivă este asigurată și de folosirea viitorului simplu: „copilul dumneavoastră VA AVEA mereu anturaje dubioase". În acest caz, avem de-a face cu o folosire modală a viitorului: o viitoare predicție sau „viitorul profeților" (R. Martin, 1983, p. 129): „[...] acest viitor se va realiza odată cu nedeterminarea temporală (cînd?). El este decodabil datorită situației sau naturii textului; în acest sens, este de natură pragmatică" (p. 129).

> Dacă viitorul predictiv trimite la fapte atît de îndepărtate care împiedică realizarea oricărei încercări, locutorul, în virtutea unei cunoașteri de ordin irațional, nici nu concepe că aceste fapte s-ar putea produce (1983, p. 132).

În [P10], viitorul predictiv funcționează perfect cu conectorul ORICUM: el susține și mai mult ideea conform căreia faptele care rezultă din această folosire a viitorului vor avea loc cu siguranță, ineluctabil și obligatoriu. De asemenea, indicatorul personal DUMNEAVOASTRĂ creează o situație de dialogare cu destinatarul/destinatarii. Astfel, el este și ambreior (R. Jakobson, 1963); interpretarea propoziției trebuie să țină cont de actul enunțării pe care o susține. VOI (și formele sale derivate; aici, DUMNEAVOASTRĂ) asigură o operațiune de conversie a sensului în limba unui enunț prin punere în discurs; este un semn înscris într-o unică enunțare care arată că un subiect pune stăpînire pe sistem pentru a instaura un raport reversibil față de un alocutor.

[P10'] „atunci măcar să le alegeți voi înșivă" oferă concluzia implicită din propoziția [P10]. Ea este introdusă prin conectorul ATUNCI, care are sens deductiv. Împreună cu J. Jayez (1988), discernem două constrîngeri fundamentale în funcționarea lui ATUNCI: o constrîngere de legătură (termenii articulați de ATUNCI sînt conectați semantic); o constrîngere de distingere (termenii articulați prin ATUNCI trebuie diferențiați).

În cazul de față, raportul dintre [P10] și [P10'] este de tipul cauză → efect: [Din moment ce] copilul dumneavoastră va avea (oricum) anturaje dubioase **[CAUZĂ]**, atunci măcar alegeți-le voi înșivă **[DEDUCERE, EFECT].** Asumarea din [P10] este suficientă, în contextul dat, pentru a-i da propoziției [P10'] valoarea de adevăr, cel puțin una posibilă sau realizabilă.

Constrîngerea de legătură este asigurată printr-o reluare (redublată) a cuvîntului DUMNEAVOASTRĂ (prin „voi"; „voi înșivă") și prin pronumele „le". Constrîngerea de distingere apare în folosirea lui MĂCAR și a verbului „să alegeți" la conjunctiv prezent. Subscriem opiniilor lui R. Martin (1983) privind modurile lor de funcționare: conjunctivul permite apariția unei lumi prin „să" și prin funcția sa suspensivă. În cazul [P10'], conjunctivul „lumilor posibile" (R. Martin, 1983) denotă o modalitate apropiată de una deontică, cea pe care o regăsim în propozițiile consecutive.

Astfel, nu doar [P10] devine, după cum am văzut, un argument pentru o concluzie [P10'], ci crearea unui Univers de credință U_1 în [P10] atrage după sine crearea unui nou Univers U_2 în [P10'] al cărui alocutor este elementul esențial: „atunci măcar să le alegeți VOI ÎNȘIVĂ".

După cum observăm, folosirea conectorilor ORICUM, ATUNCI, MĂCAR, a indicatorilor modali și temporali (conjunctiv, viitor) sau chiar personali („dumneavoastră", „voi", „voi înșivă") are loc printr-un anumit număr de constrîngeri care definesc condițiile de utilizare și complementaritatea lor; gestionarea acestor constrîngeri este o componentă a activității de producere discursivă, analiza ei fiind cea a structurii secvențiale.

Să punem în legătură analiza lui [P10] cu comentariul unei propoziții a cărei funcționare, deși diferită în secvențialitatea ei, prezintă totuși analogii interesante.

Astfel,

(3) Dacă copilul dumneavoastră vă cere un animal de companie, măcar dovediți originalitate.

Vom face o analiză comparativă cu o altă propoziție:

(6) Dacă pentru copilul dumneavoastră nimic nu este mai presus decît televizorul, nu are rost să îl contrariați.

(3) poate fi citită astfel:

Dacă p [P3] (Prezent) + **q** [P3'] (Imperativ).

În clasificarea tradițională a frazelor ipotetice, această ipoteză care trimite la prezent declanșează o acțiune realizabilă.

Structura PR + IMP nu este suficientă pentru a masca efectul ipotetic, încă bine susținut de protaza (**p**) și, mai ales, prin DACĂ. Totuși, apare un efect imperativ și interlocutorul decodează ipoteza și ordinul așteptat. Structurile cu apodoză (**q**) la imperativ marchează o angajare totală a locutorului în responsabilitatea realizării procesului. Odată interlocutorul constrîns să accepte **Dacă p** drept cadru al procesului, necesitatea realizării devine tot mai accentuată. **Dacă p** este aici cadrul în care se realizează o recomandare.

Propunem o descriere unificatoare a ipotezelor prin DACĂ, unde toate semnifică:

- în cazul sau în cazurile în care **p**, (atunci) **q**.
- în contextul lui **p**, enunțarea lui **q** este pertinentă.

Validitatea propoziției **q** depinde în întregime de contextul stabilit de propoziția **p**. Ștergerea aproape sistematică a conectorului ATUNCI demonstrează că DACĂ este suficient pentru ca **p** să fie un argument și **q** să fie concluzia lui **p**. Este cazul [P3]: dacă o comparăm cu **[P10]**, constatăm dispariția lui ATUNCI; reluarea prin MĂCAR este suficientă pentru a defini [P3'] drept concluzie: ea apare într-un imperativ.

Folosirea ei permite realizarea unei elipse a prescriptorului prezentînd recomandarea de cumpărare ca pe o necesitate absolută și anonimă: „măcar dovediți originalitate". Absența indicilor personali este principalul element al concluziei **q** oferită de propoziția **p**, în care, ca în [P10], adresarea către interlocutor este directă („copilul DUMNEAVOASTRĂ").

Regăsim aceeași structură propozițională în (6):

(6) Dacă pentru copilul dumneavoastră nimic nu este mai presus decît televizorul, nu are rost să îl contrariați.

Ipoteza trimite la prezent (PR):

Dacă p (PR) + **q** (PR).

Aici este vorba despre o ipotetică reală care permite definirea unei „lumi actuale" ca punct de reper al evenimentelor în raport cu interacțiunea aici-acum, adică în raport cu situația de enunțare.

Constrîngerea de legătură între **p** și **q** este asigurată prin reluarea anaforică „un copil" → „îl". Vom urmări în ce fel se realizează această trecere, plecînd de la studierea unui lanț comparabil în (4); în plus, vom vedea în ce măsură o propoziție poate fi considerată argument pentru o concluzie.

(4) [P4] Cu cît un copil învață mai repede anumite lucruri [P4'], cu atît el este înarmat mai bine pentru a înfrunta viața.

Această propoziție este construită pe articularea cantitativului CU CÎT alături de adverbul REPEDE și de comparativul MAI BINE folosit cu sens absolut. CU ATÎT creează un raport consecutiv între [P4] și [P4'].

Ne interesează dinamica informativă a frazei prin situarea în perspectiva funcțională a cadrului.

În poziția tematică a propoziției, regăsim următorul fenomen de reluare: **Un** copil → **el**. Pronumele funcționează ca o revenire a informației conținute în stocul de cunoștințe împărtășite, în reprezentările mentale comune ale interlocutorilor; informația apare sub forma unui articol nehotărît care predetermină anafora prin extragerea unui substantiv de sine stătător.

În [P4], trecerea este asigurată de folosirea unui prezent cu valoare absolută care corespunde obiectului general al propoziției; în [P4'] apare construcția A fi + Participiul trecut. Considerăm că „este înarmat" descrie o acțiune și că întreaga propoziție corespunde unei fraze active în prezent: „Învățarea anumitor lucruri cît mai curînd posibil înarmează mai bine copilul pentru a înfrunta viața". Aici, indicatorul temporal „mai repede" și semantismul substantivului „învățare" (care implică o anumită durată) au o dimensiune temporală și cauzală care permite apariția concluziei [P4'].

De fapt, elementele plasate în poziție rematică („anumite lucruri", „viața") au o capacitate și o densitate informativă superioară. Reunirea lor construiește macro-structura semantică a propoziției:

„Lucrurile vieții". Ca și G. Kleiber, ne vom opri asupra cuvîntului „lucruri", caracterizat de lipsa denominării sau a clasificării:

> El este folosit de referenții nenumiți sau percepuți ca nenumiți. Utilizarea lui nu este resimțită drept tautologică de îndată ce entitatea (sau entitățile) izolată, adică luată în considerare, este, pentru un motiv sau altul, percepută ca unitate nedenumită sau clasificată (încă) (1987, p. 118).

Dacă „lucruri" funcționează cu totul natural în [P4], acest lucru se întîmplă pentru că referentul denotat, adică învățarea progresivă (dacă s-ar putea și rapidă) a copilului, aparține unui tip de entități (evenimente, proprietăți...) care nu sînt denumite, nici clasificate. Ele nu dispun de nume care să le aparțină. Nu fac parte dintr-o clasă referențială în care indivizii au același nume. Prin urmare, ei sînt candidații referențiali ideali ai fixării prin cuvîntul „lucruri". Nimic mai nou cînd vine vorba de învățarea pentru viață; sau mai degrabă de învățarea „anumitor" lucruri pentru viață. Semnalăm valoarea argumentativă a adjectivului nehotărît; sînt lucruri care nu se pot mărturisi cu ușurință și care fac parte (totuși) din viață: **dinți ca să rontăi mai bine, lovituri sub centură, răspunsuri proaste la întrebări idioate**, titlurile celor trei cărți prezentate în această secțiune. La C. Kerbrat-Orecchioni, folosirea adjectivului nehotărît corespunde întru totul ideii de funcție a implicitului:

> [Locutorul] recurge la formula implicită pentru a conjura existența anumitor tabuuri [s.n.], într-o societate dată, pentru a dejuca anumite cenzurări de ordin moral, politic sau juridic, și pentru a jongla cu legea tăcerii care love̦ște în anumite obiecte discursive: într-un context social determinat, multe lucruri nu se spun – cel puțin, nu direct (1986, pp. 277-278).

Implicitul reiese din prezentarea celor trei cărți, procedeu comod pentru editor, care nu își asumă prin cuvinte tema propusă (sau, cel puțin, indirect), dar care poate să facă dovada muncii sale: bineînțeles, subiectivitatea editorului intervine în alegerea cărților.

Punctăm astfel unul dintre interesele majore ale adăugării de enunțuri propoziționale la această campanie de prezentare a colecțiilor de la Gallimard. Ele permit editorului să dea întregii producții o nouă coerență (cea momentană, pe care o dorește). Regăsim acest procedeu în [P13] (primele sale elemente sînt asemănătoare cu cele din [P14]):

(13) [P13] **Mai devreme sau mai tîrziu, copilul trebuie neapărat să descopere** [P13'] **că există și alți oameni mari în afară de tatăl său.**

Ca și A. Culioli (1979), analizăm conectorul NEAPĂRAT din [P13] ca argument pentru descoperirea valorii cauzale (cu FIINDCĂ) din propoziția care îl include. A. Culioli rescrie enunțul „Strunim bine caii" astfel: „Fiindcă strunim (bine) caii, de ce nu am face la fel și cu oamenii?": se poate astfel postula o echivalență între enunțurile cu NEAPĂRAT și cele cu FIINDCĂ.

La fel, am putea rescrie [P13]: „fiindcă un copil trebuie (neapărat) să descopere (mai devreme sau mai tîrziu) că există și alți oameni mari în afară de tatăl său, (atunci) măcar să i se arate cărți care să îl ajute în acest sens": *Dumnezeu; Mozart; Picasso, înțelept și nebun.* Cu FIINDCĂ, enunțătorul preia inițiativa și încearcă să se impună în fața destinatarului – coenunțător. Acest conector pare să marcheze intenția discursului de a acționa asupra celuilalt, de a-l constrînge să admită o concluzie.

NEAPĂRAT (a cărui putere este evidentă și îl atrage după sine pe FIINDCĂ) ajută la impunerea unei concluzii care nu trebuie pierdută din vedere de către destinatar, dat fiind faptul că deja el o cunoaște și o acceptă. Această descriere permite ilustrarea ipotezei polifonice a lui O. Ducrot: făcînd diferența dintre **locutor** și **enunțător** (primul, agent al **spunerii**, autor al cuvintelor, și al doilea, agent al actului discursiv – **a face** – realizat prin enunț, agent al actelor ilocutorii), înțelegem mai bine funcția lui FIINDCĂ: locutorul se diferențiază de enunțător pe care îl lasă să se exprime și pe care îl identifică drept alocutor. Acesta este scopul distanței implicite din NEAPĂRAT („fiindcă trebuie"); ea implică o necesitate, o cvasi-obligație a realizării fenomenului.

Acest aspect este subliniat şi de prezenţa verbului A TREBUI: „Mai devreme sau mai tîrziu, copilul TREBUIE neapărat să descopere". Subiectul („copilul") este caracterizat la nivelul secvenţei dobîndirii „competenţei": el dobîndeşte modalitatea/trebuie să faci/. La nivelul secvenţei de realizare a „performanţei", depinde de el cum va aplica modalitatea/ştii să faci/care apare în prezentarea cărţilor; cunoaşterea apare prin găsirea altor oameni mari în afară de tatăl său.

De fapt, EXISTĂ este un prezentativ a cărui funcţie textuală este de a semnala, într-un cadru deja delimitat, un nou element care reiese din necesitatea descoperirii.

În continuare vom analiza alte două propoziţii introduse de indicatori temporali, după cum „mai repede" apărea în [P4] şi „mai devreme sau mai tîrziu" în [P13]:

(1) [P1] Zi de zi, noi vindem cărţi clienţilor care nu ştiu să citească [P1'] şi nici măcar nu ne este ruşine.

(11) [P11] În sfîrşit, copiii sînt preocupaţi de aceleaşi lucruri ca şi adulţii.

ÎN SFÎRŞIT ne va permite să formulăm o concluzie asupra valorii argumentative a conectorilor temporali.

Analiza propoziţională din [P1] urmăreşte variaţia impactului celor două argumente prezentate, [P1] şi [P1']: ca şi O. Ducrot, considerăm că NICI MĂCAR introduce un argument mai puternic decît cel enunţat anterior:

> De fapt, pentru a autoriza, într-un anumit discurs, este suficientă construcţia *p* şi *nici măcar p'*, unde *p* şi *p'* sînt prezentate ca argumente pentru aceeaşi concluzie, *p'* fiind faţă de aceasta, mai puternic decît *p* (1980, p. 23).

[P1] şi [P1'] sînt două argumente care conduc la aceeaşi concluzie (înscrisă în prezentarea celor două cărţi: *Cartea tuturor bebeluşilor*; *Albumul Adelei*). Totuşi, [P1'] este un argument mai puternic decît [P1] în măsura în care el este cel care provoacă şi motivează concluzia. El are şi valoare de metacomunicare ironică în [P1]. De fapt, în [P1], negaţia „care nu ştiu să citească" inversează orientarea argumentativă a segmentului în care ea apare: este

surprinzător (scandalos?) să vinzi cărți unor oameni care nu știu să citească. Folosirea repetată a negației din [P1'] anulează această inversare prealabilă restabilind orientarea argumentativă (ironică) propusă de editor: este vorba despre albume fără text pentru toți copiii.

[P11] se deschide prin conectorul ÎN SFÎRȘIT care apare singur pe primul rînd. Îl considerăm drept o marcă a reformulării nonparafrastice care indică și o schimbare de perspectivă apărută dintr-un implicit inițial; marcînd explicit finalul, el nu poate fi delimitat de apoziția care înglobează sintactic reformularea propriu-zisă. [P11] devine astfel o concluzie pe care temele cărților (**Sexul; Puterea; Banul**) o vor putea defini clar. Cît despre funcția unei asemenea reformulări, ea orientează receptarea propoziției de către alocutor (E. Gülich și T. Kotschi):

> [...] Activitatea locutorului este întotdeauna dirijată către un partener, pentru ca acesta să poată face interpretarea dorită și organizată în funcție de posibilele sale reacții (1983, p. 58).

Am amintit de punerea în apoziție a unui conector; vom aborda problema construcției separate (și alte cîteva aspecte) studiind două propoziții:

(12) [P12] Cărți pentru copii în care eroul nu este nici măcar personaj dintr-o serie televizată, [P12'] asta nu se poate.

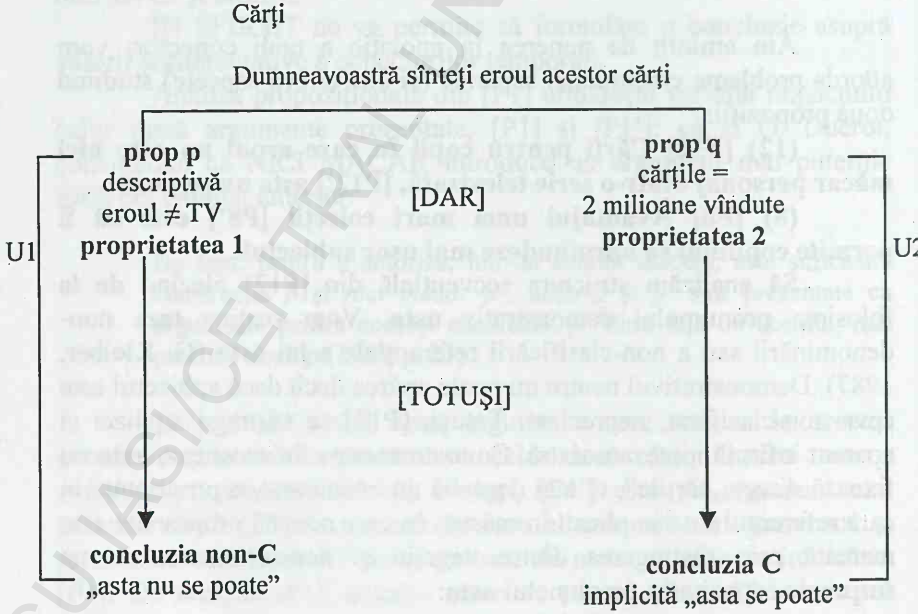
(8) [P8] Avantajul unei mari colecții [P8'] este că îi permite copilului să aprofundeze mai ușor subiectul.

Să analizăm structura secvențială din [P12] plecînd de la folosirea pronumelui demonstrativ **asta**. Vom susține teza non-denominării sau a non-clasificării referențiale a lui **asta** (G. Kleiber, 1987). Demonstrativul neutru nu poate apărea decît dacă subiectul este ceva non-clasificat, neprecizat. Totuși, [P12] se sustrage analizei și aparent infirmă ipoteza noastră. Cu toate acestea, în acest caz, **asta** nu fixează direct „cărțile", ci mai degrabă un eveniment, o proprietate în care referentul este implicat: în măsura în care această proprietate este marcată prin distingerea dintre negație și nedeterminare, nu ne surprinde capacitatea pronumelui **asta**:

> Ca referent generic [...], este perceput ca o entitate nenumită, deoarece reprezintă o ocurenţă imediată a lucrurilor. [...] Chiar dacă ar fi o unică formă care reia şi un plural [ca în P12, am adăuga], ea este un martor esenţial (1987, p. 118).

Concluzia vizuală oferită de cărţi infirmă [P12'] prin sintagma „DUMNEAVOASTRĂ sînteţi eroul acestor cărţi", anunţînd numărul exemplarelor vîndute într-un an, 2 000 000 (dovada că se poate). Este deosebit de interesant de studiat şi raportul text/imagine: de fapt, [P12] este o propoziţie-argument **p** cu valoare de concluzie [P12'] **concl non-C** („asta nu se poate"); [TOTUŞI] există cărţi (DUMNEAVOASTRĂ sînteţi eroul acestor cărţi), propoziţia-argument **q**, ea însăşi legată de un argument contrar şi dotat cu o forţă superioară (2000000 exemplare vîndute într-un an), această propoziţie presupune o concluzie **concl C** implicită („asta se poate").

Fie următorul parcurs argumentativ:



Nu vom reveni asupra valorii lui NICI MĂCAR din [P12]: Semnalăm doar că negaţia înscrie prezenţa celuilalt în enunţare: pentru locutor, cărţile pentru copii în care eroul nu este nici măcar personaj dintr-o serie televizată şi produsul prezentat constituie una şi aceeaşi realitate; pentru enunţător, există un joc, o decalare introdusă prin NICI MĂCAR + Negaţie care ţine seama de presupusele cunoştinţe împărtăşite de către destinatarii-coenunţători („În ziua de azi, dacă nu vine de la televizor, asta se poate"). Şi totuşi, trebuie să credem contrariul.

Structura secvenţială din [P8] se aseamănă cu cea din [P12]: construcţie separată şi reluată prin **este că**, prezenţă a modalităţii/ posibilităţii.

În acest sens, [P8'] defineşte, explică segmentul introdus în [P8]; **Este că** devine o marcă privilegiată a acestei activităţi de parafrazare; ne trimite la dimensiunea metalingvistică a operaţiunii: a parafraza [P8] prin [P8'], este ca şi cum am identifica semantismul din [P8'] cu cel din [P8] şi am afirma că identificarea se realizează. Nu este vorba doar despre o simplă identificare metalingvistică (din tipul „X" este „Y"): într-adevăr, emfaza gramaticală consolidează marcarea parafrazei.

De fapt, prin prezentarea celor două cărţi ar trebui remarcată o nouă parafrază ironică în [P8']. Cele două situaţii de parafrază sînt concomitente şi pot fi citite ca atare: „Avantajul unei **mari** colecţii este că **aprofundează** chestiunea colţului **mic** şi a **foii** de hîrtie".

Semnificaţia activităţii de parafrazare se regăseşte şi în explicaţia pe care o dă [P8]: oare care este avantajul unei colecţii mari? În acest sens, explicaţia rezolvă enigma pe care o propune, transformînd astfel fenomenul problematic într-unul normal: aici, explicaţia ironică constă în refuzarea oricărei valori de cunoaştere admisă şi în motivarea refuzului prin propunerea unui sistem diferit de reprezentări ale fenomenului.

Încheiem turul de orizont al diferitelor propoziţii extrase din presă, abordînd patru enunţuri cu valoare discutabilă: adevărul şi validitatea propoziţiilor sînt date ca absolute.

(7) [P7] **La copil, ideea de familie apare foarte devreme.**

(2) [P2] **S-a demonstrat ştiinţific [P2'] cum un copil ajunge să iubească lectura.**

(5) [P5] **Nu toţi băieţii pot deveni piloţi.**

(9) [P9] **Nu veţi putea scăpa la nesfîrşit cu poveşti cu verze, trandafiri, albinuţe şi seminţe.**

În [P7], „foarte devreme" este plasat în poziţie de remă proprie, ceea ce demonstrează că statutul său de principală informaţie face din segmentul „la copil" un element rematic secundar care ancorează enunţul în context. Însăşi tema („ideea de familie") este obiectul unei parafrazări vizuale ironice: **Am o problemă cu mama; Tata e un căpcăun; Nimeni nu-şi poate schimba familia.**

Regăsim aceeaşi valoare de adevăr general în [P2] în care nuanţa de aspect realizat a verbului la perfect compus determină o funcţie finalizatoare a procesului. În plus, această descriere „ştiinţifică" provine dintr-un imperfect* a cărui nuanţă de aspect incoativ implică începutul procesului. Prin imperfect, perspectiva enunţătorului asupra procesului părăseşte momentul prezent al scriiturii pentru a se situa într-o lume virtuală care va fi ulterior definită; perfectul compus indică, de fapt, o distanţare şi prezintă rezultatul unui demers „ştiinţific".

Din punct de vedere al timpurilor verbale folosite, [P5] şi [P9] prezintă diferenţe care concură la fixarea validităţii generale a propoziţiilor vizate. Cele două propoziţii funcţionează în jurul modalităţii/posibilităţii. Unica modalitate/a putea face/cu care sînt înzestraţi subiecţii este marcată negativ în ambele cazuri („Nu toţi băieţii..."; „Nu veţi putea... la nesfîrşit"). Locutorul (editorul) se distanţează de enunţătorul E2 căruia îi atribuie un obiect de gîndire de tipul: „toţi băieţii pot să devină..." sau „Veţi putea scăpa mereu", în timp ce se alătură enunţătorului E1 al actului de negare. După O. Ducrot (1980), „trebuie văzut în orice enunţ negativ un fel de dialog cristalizat" (1980, p. 50); enunţurile din [P5] şi [P9] ar conţine astfel şi aserţiunile, şi refuzările lor, după cum am văzut în exemplele de mai sus.

---

* Menţionăm că această analiză se aplică formulării în franceză a lui [P2], „On a défini scientifiquement comment un enfant en venait à aimer la lecture" (n. r.).

Asemănătoare polifoniei lui O. Ducrot, noțiunile de lume posibilă și de univers de credință de la R. Martin (1985) – ansamblu de propoziții, explicite sau implicite, pe care locutorul, în momentul vorbirii, le consideră sau le acreditează ca adevărate – pot fi completate de noțiunea de imagine a universului: „Imaginea este reprezentarea în discurs, directă sau aluzivă, a oricărui univers de credință" (1985, p. 309). A aserta [P5] și [P9] înseamnă a declara că ele aparțin unui univers de credință pe care campania publicitară îl prezintă ca general valid. Aceste enunțuri **NON-p** și **NON-q** sugerează că **p** și **q** erau posibile în alt(e) univers(uri) sau în alt(e) reprezentare(ări) discursiv(e), luat(e) distinct(e) de **NON-p** și **NON-q**. Aceste propoziții valide într-un univers nu mai sînt prezente în [P5] și [P9] decît ca „imagini ale universului", sub forma unei imagini.

Reținem două elemente ale definiției funcției textuale și enunțiative a negației: pe de o parte, [P5] și [P9] nu sînt simple aserțiuni (**NON-p** și **NON-q**); ele se poziționează în raport cu presupuse imagini ale universului. Pe de altă parte, aceste reevaluări ale unei reprezentări discursive printr-o alta tind să devină „imagini ale universului", urmări ale eterogenității enunțiative în măsura în care aceste imagini sînt fie anterioare, fie doar posibile, sau mai mult, tocmai în situația care ne interesează, înscrise în prezentarea cărților vizate.

Am observat de nenumărate ori pînă acum că este imposibil de realizat o separare între redacțional și vizual și că un studiu complementar este util. De asemenea, după examinarea dimensiunilor enunțiativă, referențială și secvențială a extraselor de presă din această campanie și a diferitele structuri secvențiale ale enunțurilor propoziționale care o alcătuiesc, putem să încercăm acum o delimitare a orientării configurationale a ansamblului publicitar.

2.3. Orientarea argumentativă a campaniei publicitare

Reamintim că prin analizarea orientării argumentative se încearcă teoretizarea trecerii de la propoziție la un ansamblu coerent.

Astfel, pentru a înţelege întreaga campanie publicitară este necesară o trecere de la secvenţă (lectura-înţelegerea propoziţiilor ca succesiune a lor) la figură (înţelegerea ansamblului ca avînd sens global). Prin urmare, propoziţiile au o semnificaţie proprie în acest întreg.

Am văzut cum dimensiunile enunţiativă, referenţială şi secvenţială contribuie la organizarea ansamblului; rămîne de văzut care este orientarea sa argumentativă globală: un act de discurs, explicit sau nu, rezumîndu-i orientarea pragmatică. J.-M. Adam şi A. Petitjean subliniază miza acestei analize:

> Un asemenea demers procedural şi dinamic al muncii interpretative ne determină să trecem de la o lingvistică textuală la o pragmatică textuală; dacă prin aceasta se înţelege o abordare a faptelor de interpretare şi dacă definim interpretarea ca pe o activitate dinamică [...] care constă în a recunoaşte-a construi drept coerentă-pertinentă contribuţia fiecărei propoziţii în co-text (alte propoziţii) şi în context (situaţia de enunţare) (1989, p. 102).

Din punct de vedere argumentativ-ilocuţionar, cele treisprezece propoziţii nu sînt argumente explicite care să confere un statut de concluzie prezentării cărţilor. De fapt, lămurirea ironică a reprezentărilor discursive (înscrisă în raportul text/imagine) îl determină pe interpretant să caute posibilele motive (coerenţa-pertinenţa) ale enunţării diferitelor propoziţii şi să le găsească implicaţiile. Acţiunea va duce la derivarea unui macro-act de discurs şi a unei valori ilocuţionare care alcătuiesc orientarea argumentativă: dacă cei de la Gallimard Jeunesse ÎMI spun acestea, dacă totul MI se spune atît de bine pentru educarea copilului meu, dacă ansamblul lucrărilor răspund tuturor întrebărilor MELE, totul este pentru a mă atrage să cumpăr sau să împrumut aceste cărţi. Recomandarea (şi, în acelaşi timp, persuadarea) este actul de discurs realizat în această campanie publicitară.

3. Coperte şi supracoperte

3.1. Contractele de lectură ale copertei

Pentru ca o copertă să îşi atingă scopul, ea trebuie să corespundă reprezentărilor destinatarului; practicile editoriale se bazează pe o schemă (mai mult sau mai puţin clară, mai mult sau mai puţin explicită) a motivaţiilor publicului, a dorinţelor şi fantasmelor sale. Însă publicul nu este omogen, competenţele şi motivaţiile diferă de la un individ la altul.

Copertele cărţilor implică două tipuri de contracte de lectură:

1. Un contract de lectură clar care corespunde nivelului de producţie largă. Să reamintim pe scurt, parafrazîndu-l pe P. Bourdieu (1991), că dacă spaţiul literar a cucerit, de-a lungul procesului de instituţionalizare, un statut relativ autonom în corpul social, el s-a împărţit în două sectoare de producţie, funcţionînd după logici şi valori divergente: pe de o parte, un cîmp de producţie mare (i.e. literatura de masă) supus unor exigenţe fundamentale de ordin economic (cerere foarte mare, rentabilitate imediată, reeditări rapide); pe de altă parte, un cîmp de producţie restrîns (opere realizate pentru cunoscători, apreciate doar de elită) în care aspectul economic nu este pe primul loc şi în care agenţii doresc să satisfacă exclusiv exigenţele unui cod estetic. Astfel, cîmpul simbolic se împarte în două subcîmpuri: unul, sfera restrînsă care refuză valoarea estetică a producţiei realizate în afara ei şi celălalt, care se găseşte, din cauza (în ciuda?) vocaţiei sale de masă, marginalizat, izolat, în cadrul aparatului literar.

Acest prim contract de lectură se defineşte mai ales printr-un text narativ de pe ultima copertă în care povestea, eroii din roman, o tematică atractivă (iubire, aventură, exotism) sînt puse în prim plan. Tot acolo se regăsesc şi elemente menite să apropie cartea şi autorul său de posibilul cititor: fotografia romancierului care-l prezintă familiar, reluarea titlului şi o notă bio/bibliografică în care sînt subliniate succesul şi popularitatea autorului.

Există nenumărate exemple care ilustrează acest prim contract de lectură; reţinem un anumit gen de literatură care se plasează la limita dintre lectura populară şi cea a culturii pe cale de a se legitima: este vorba de coperta romanului poliţist, *Un giulgiu nu are buzunare* de Horace Mac Coy, Seria neagră.

2. Un contract de lectură care afirmă o literatură de cercetare, corespunzătoare unui nivel de producţie restrînsă. Coperta a patra operează o distanţiere de povestea din roman, naraţiunea trecînd uşor în plan secund. Descrierea este modul de textualitate dominant. Scriitura este pusă în prim plan; morala dominantă este combătută de un non-conformism complice. Exemplul pe care l-am reţinut este romanul lui H. James, *Altarul morţilor*.

Precizăm totuşi că cele două categorii, cele două tipuri de lectură nu sînt foarte diferite unul de celălalt; există treceri, iar folosirea supracopertei, a textului de prezentare o vor dovedi.

Ultima copertă, Horace Mac Coy, Un giulgiu nu are buzunare

Obişnuita prezentare a ultimei coperte de la „Careul negru" sau de la „Seria neagră" conţine şi o reclamă pentru apa de toaletă „Balafre"; prin urmare, această reclamă poate fi tratată cu umor şi prezenţa ei conferă cărţii o poziţie mult mai legitimată.

În cazul de faţă, trebuie ţinut seama de un element suplimentar: faptul că textul publicitar (care nu există şi pe alte coperte) este narativizat; acest prim aspect ne va permite să abordăm problema secvenţialităţii narative.

Iată textul:

MARCA UNUI BĂRBAT HOTĂRÎT.

[P1] Cineva bătu. **[P2]** Din instinct, John ştiu **[P2']** că nu era bourbonul comandat la recepţie. [P3] Deschise larg uşa, [P3'] evită la timp lovitura unui pumn american. [P4] Dezechilibrat, agresorul căzu pe genunchiul întins [P4'] şi se rostogoli pe marginea patului.

[P5] John îl imobiliză pe loc, cu piciorul pe tîmplă. [P6] Imbecilul! Spărsese ambalajul sticlei de Balafre!

Balafre

La această punere în scenă narativă a reclamei, ne interesează mai întîi încadrarea titlu/marcă: „Marca unui bărbat hotărît"/ „Balafre". În măsura în care cele două elemente sînt net individualizate grafic (Majuscule îngroşate pentru titlu şi pentru logotipul mărcii), implicit apare întrebarea: de ce „Balafre" este marca unui bărbat hotărît? Însăşi povestirea trebuie să răspundă la această întrebare.

Dar nu este de ajuns să povesteşti, trebuie să fii (bine) înţeles. De fapt, este vorba de o dublă cunoaştere: să faci cunoscut ceva prin cunoaşterea povestirii. Astfel, ca naraţiune, [P6] răspunde clar (ironic) la o întrebare fatidică pe care orice narator talentat reuşeşte să o ocolească: „şi ce?".

Pe marginea unei asemenea „şi ce?", W. Labov scrie:

> Sînt numeroase feluri de a povesti acelaşi lucru, şi se pot spune lucruri foarte diferite sau nimic mai mult decît este. Povestea care nu spune nimic îşi atrage o întrebare răutăcioasă: „Şi ce?". Naratorul adevărat reuşeşte să ocolească această întrebare, ştie cum să nu o creeze. Ştie să facă în aşa fel încît, la capătul povestirii, singura întrebare să fie: „Într-adevăr?" sau orice altă expresie potrivită să sublinieze caracterul memorabil al evenimentelor raportate (1978, p. 303).

Prin povestire, [P6] permite trecerea de la planul acţiunii evenimenţiale a personajelor la planul cognitiv al „moralei" care trebuie extrasă din povestire, din contextul concret al reclamei. Despre sensul configuraţional al povestirii amintim ceea ce scriitorul Claude Simon a subliniat, în discursul său de primire a premiului Nobel:

> În dicţionar, prima accepţie a cuvîntului „fabulă" este următoarea: „Scurtă povestire din care reiese o morală". De îndată ne trece prin minte o obiecţie: în acest veritabil proces de creare a fabulei are loc exact contrariul acestei scheme şi, dimpotrivă, povestirea este cea care ia naştere din morală. Pentru fabulist, mai întîi există o morală [...] şi apoi povestea pe care o imaginează pentru a ilustra maxima, preceptul sau teza pe care autorul încearcă să o facă astfel mai izbitoare (1986, p. 16, citat de J.-M. Adam, 1987a, p. 60)

Din această perspectivă, secvenţialitatea narativă corespunde unei structuri ierarhice globale. Să vedem cum apare sensul configura-

ţional în povestire, pe baza superstructurii narative şi a comparaţiei între început şi final.

[P1] introduce primul perfect simplu (PS) dintr-o serie de alte şapte în cele cinci propoziţii de bază **(Pn1 → Pn5)**. Aceste verbe la PS sînt legate cauzal şi cronologic.

Fie următoarea serie temporală:

[P1] t^1 „bătu"	[P2] t^2 „ştiu"	[P3] t^3 „deschise"	[P3'] t^4 „evită"	[P4] t^5 „căzu"	[P4'] t^6 „se rostogoli"	[P5] t^7 „îl imobiliză"

Mai mult ca perfectul (MMCP) din [P6] induce o viziune retrospectivă asupra povestirii: este vorba de o propoziţie tipic evaluativă care oferă o re-lectură a povestirii sub formă de „morală".

[P1] este elementul declanşator al povestirii în care actorul A_1 nu este identificat, nici numit: CINEVA, singurul predicat care îl defineşte pe A_1 este un predicat funcţional (a face): „bătu". Astfel, propoziţia narativă **(Pn2)** „Complicare" creează cititorului o aşteptare: cunoscînd acum restul întîmplării, nu putem să nu citim această primă acţiune la un dublu nivel: a bate la uşă pentru a intra, dar şi a bate în sensul de a agresa. Actorul anonim creează o aşteptare.

Nu există o primă propoziţie narativă **(Pn1)** „Starea iniţială": ea este implicită; de fapt, în realitate, absenţa ei îi permite povestirii să înceapă încă de la prima frază ([P1]); este genul de roman poliţist care începe rapid printr-o serie evenimenţială de acţiuni care se înlănţuie unele după altele.

[P2] clarifică puţin necunoscutul printr-o evaluare a situaţiei **(Pn3)**. Plasat separat, elementul „din instinct" are o valoare informativă importantă legată de calităţile eroilor din romanele poliţiste. Dar elementul plasat în poziţie rematică este cel prin care se evaluează (Pn3) propoziţia precedentă: „John ştiu că nu era bourbonul comandat la recepţie"; imperfectul rupe cauzalitatea lineară a evenimentelor; aici simbolizează aspectul subiectiv al perceperii realităţii. Faptul este marcat şi de folosirea operatorului A ŞTI CĂ. După cum scria şi

R. Martin, „**a şti că p** presupune adevărul din **p** în universul locutorului" (1987, p. 51).

[P3] dezvoltă în doi timpi povestirea (**Pn4**): [P3] Deschise larg uşa / [P3'] evită la timp lovitura unui pumn american; primul verb la PS asigură coeziunea tematică cu propoziţiile precedente („deschise" ← „lovi"), al doilea, legat cronologic şi cauzal, anunţă logica acţiunilor şi a evenimentelor ulterioare („evită" ← „căzu", „se rostogoli", „îl imobiliză"). Acţiunea este posibilă şi prin reluarea anaforică a actorului numit (John → el [deschise] → Ø[evită]).

Din acest punct, [P4] poate să confirme rezolvarea întîmplării (**Pn4**): şi în acest caz, un element separat (ca şi în **Pn3**) permite încheierea procesului („dezechilibrat" – conotaţie negativă a agresorului VS „din instinct" – conotaţie pozitivă a eroului). În plus, cele două verbe la PS asigură cauzalitatea cronologică şi cauzală specifică povestirii. Propoziţia narativă 4 permite trecerea la o stare finală, marcată grafic printr-un nou paragraf.

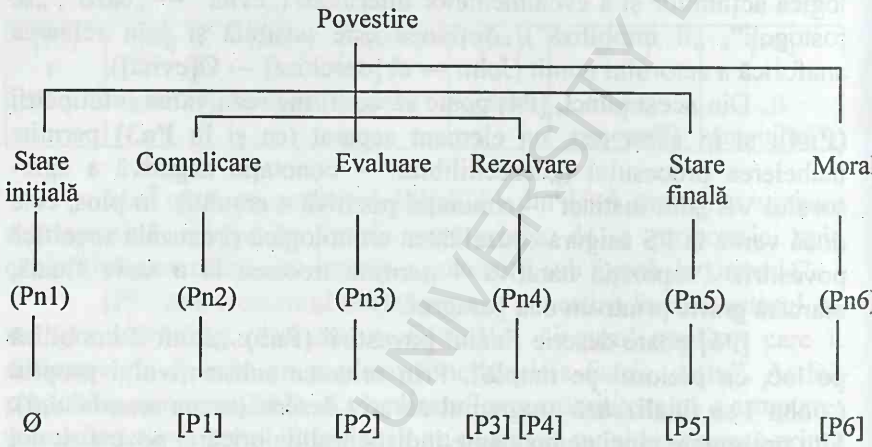
[P5] poate descrie finalul povestirii (**Pn5**): „John îl imobiliză pe loc, cu piciorul pe tîmplă". Prin reluarea substantivului propriu („John") se finalizează programul narativ descris (scena scandalului). Sînt prezentate cinci componente indispensabile oricărei povestiri: doi actori constanţi; predicate care îi definesc (predicate calificative – a fi – agresorul „dezechilibrat", de exemplu; predicate funcţionale – a face – mai ales cele la PS), în timp t^1 şi t^7; o succesiune temporală minimală: $t^n \rightarrow t^{n+1}$; o transformare a predicatelor din proces; o singură logică cronologică şi cauzală.

Rămîne o ultimă componentă, esenţială pentru înţelegerea textului publicitar: o finalitate sub formă de „morală", o evaluare în care ironia este explicită. [P6] ne-o oferă spre lectură. Sensul configuraţional al textului este explicit actualizat în această morală.

Morala pune în scenă două modalităţi enunţiative care denotă prezenţa enunţătorului: [P6] „Imbecilul! Spărsese ambalajul sticlei de Balafre!" Să marcăm acest caz de ambiguitate anaforică: „spărsese" face referire la agresor, nu la John; noţiunile de memorie discursivă şi de cunoaştere împărtăşită, evocate mai sus, permit reconstruirea coerenţei anaforice din propoziţii.

„Morala" transformă povestirea într-o pastişă a romanului poliţist. De fapt, morala explicită, indicînd clar scopul naraţiunii, orientează interpretarea, facilitînd trecerea de ordin secvenţial/ evenimenţial spre o dimensiune configuraţională a discursului.

Fie următoarea reprezentare schematică a logicii superstructurale a povestirii:



Urmîndu-l pe G. Genette, descriem pastişa drept practică scripturală de imitare. Dacă parodia implică o operaţiune de transformare (textul este rescris prin schimbarea\stilului), pastişa implică o operaţiune de imitare (stilul rămîne neschimbat şi un alt text ia naştere):

> *Imitarea*, în sens retoric, este figura elementară a pastişei, iar pastişa, mai mult decît imitare ca practică generică, este o ţesătură de *imitări*.
> [...] Pastişorul are un anumit stil [...] şi textul îi este dictat de stil. [...] imitatorul are, prin excelenţă, de-a face cu un stil, şi implicit cu un text: şablonul lui este un stil, precum şi motivele tematice pe care le conţine [...]; textul pe care îl concepe sau îl improvizează pe acest şablon nu este pentru el decît un mijloc de a actualiza – şi eventual de a lua în derîdere (1982, pp. 86-89).

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Pastişa face ca stilul să imită (aici, stilul „polar american") un obiect pe care îl pune în lumină. În textul imitat, pastişorul observă particularităţi exagerate, potenţate, concentrate pentru a fi recunoscute (un idiolect tematic – de exemplu, construcţia separată, „din instinct", „dezechilibrat", „imbecilul" – sau chiar lexical – de exemplu, abundenţa verbelor de acţiune, „bătu", „deschise", „evită", „căzu", „se rostogoli", „îl imobiliză", „spărsese").

Pastişa, prin definiţie, hipertext constrîns să-şi recunoască hipotextul, procedează prin „saturarea" trăsăturilor lui caracteristice; trăsăturile pe care le-am reperat se cristalizează în titlul textului: MARCA UNUI BĂRBAT HOTĂRÎT. Trăsătura/HOTĂRÎT/ este elementul care asigură sinteza trăsăturilor din povestire; este una dintre mărcile caracteristice ale eroului din romanul poliţist (să notăm, de altfel, anonimatul din denumirea eroului, „John"). Enigma titlului este rezolvată prin evaluarea finală.

Povestirea ne introduce în romanul poliţist, fiind dublată de un alt text (un rezumat) prin care este prezentat romanul. Y. Reuter notează:

- rezumatul de pe carte nu îl îndepărtează pe cititor, [...] ci îl atrage;
- nu este niciodată pur, absolut separabil de analiză (apar comentarii, evaluări...);
- nu este o imagine redusă a întregului text (1985, p. 58).

Nu vom analiza rezumatul de pe ultima copertă decît în măsura în care vizează modul de secvenţialitate (narativă); precizăm doar că el corespunde întocmai celor trei puncte enumerate de Y. Reuter (1985); nu lipsesc argumentele cu trimitere generală care să atragă cititorul (adevărul/minciună; ordinea stabilită a unei epoci; condiţia umană); comentariile şi evaluările abundă („cu siguranţă această poveste se va termina prost"; „rechizitoriul cel mai violent – şi cel mai lipsit de speranţă"; „ceea ce numim «ordine stabilită»"; „ceea ce este etern"); imaginea redusă propusă de text este cea a macrostructurii semantice: un rechizitoriu împotriva ordinii stabilite.

Menţionăm că efectele de ecou dintre cele două texte („reclama Balafre" şi rezumatul cărţii *Un giulgiu nu are buzunare*) punctează o complementaritate între conţinutul parodic al unui roman

polițist („Marca unui bărbat hotărît") și un rezumat mai potrivit povestirii (*Un giulgiu nu are buzunare*). Această complementaritate creează și confuzie în receptarea cărții, confuzie sau piedică specifică veleităților ironice ale unui asemenea tip de roman. Peritextul editorial din romanul polițist se joacă cu această perversiune a codurilor care răscolește o lectură naivă sau prea simplă.

Ultima copertă din Altarul morților, *de Henry James, Stock, Biblioteca cosmopolită (1974, trad. fr.)*

A patra copertă a romanului lui Henry James permite studierea descrierii așa cum apare în jocul elementului de paratext editorial. Conform unei prezentări obișnuite a colecției „Biblioteca cosmopolită", foarte răspîndită în numeroase edituri, prezentarea cărții se face într-o perspectivă dublă: cea a cărții (opera) și cea a autorului (omul).

Cele două admirabile povestiri care alcătuiesc această carte sînt printre cele mai caracteristice geniului lui Henry James pentru că se opresc asupra secretului și a morții. Cei vii din opera lui James sînt fideli celor morți. Morții permit visarea... Și apoi, moartea este bogăția supremă, fugă și victorie.

Altarul morților, scris la Londra în 1894, evocă un eveniment determinant din viața lui James: pierderea unei verișoare tinere extrem de iubită, moartă la douăzeci și patru de ani din cauza tuberculozei. Doi bărbați, doi vechi prieteni deveniți dușmani se vor întîlni și se vor înfrunta, dincolo de timp, în jurul sanctuarului unei tinere logodnice dispărute.

În cușcă datează din 1898 și evocă momentul în care James se retrage la Rye, un sat din sudul Angliei. Confruntat cu singurătatea, se întoarce către mirajul copilăriei și al adolescenței. Micuța funcționară de la poștă din spatele ghișeului cu grilaj – cușca – este condamnată să nu cunoască agitația din „lumea mare" decît prin intermediul limbajului criptic din formulele telegrafice. Pîndind fețele și semnele sibiline, ea născocește o lume imaginară. Care este secretul telegramelor pe care ea le trimite: o poveste de șantaj, de joc, de crimă? Secretul nu va naște decît alt secret.

Amintim că descrierea prezintă trei dimensiuni strîns legate şi specifice:

- o componentă secvenţială: o descriere prezintă organizarea ierarhică de propoziţii determinată de operaţiunile de ancorare, de atribuire, de aspectualizare şi de relaţionare. Acest mod de structurare textuală conţine macro-propoziţii descriptive ordonate în jurul unei teme-titlu (Pd PROPRIETĂŢI, Pd PĂRŢI, Pd RELAŢII). Descrierea minimală acoperă astfel două forme: pe de o parte, descrierea nu este fundamental diferită de modul de funcţionare a unui articol din dicţionar, ci este vorba de stabilirea unei relaţii de echivalenţă între denumire şi extindere. Pe de altă parte, enumerarea este gradul zero al descrierii; în acest sens, nu este vorba decît de o simplă „prezentare" a informaţiilor, de lista proprietăţilor sau a părţilor din tema-titlu descrisă.
- o componentă semantico-referenţială: F. Revaz notează că descrierea se construieşte în funcţie de „repertoriile (= reprezentări şi cunoştinţe enciclopedice) mai mult sau mai puţin comune locutorilor unei culturi" (1989, p. 360). Propunem noţiunea de „cadru de cunoştinţe" agreată de psihologii cognitivişti şi definită ca reţea de cunoştinţe asociate unei teme/unui concept. O asemenea noţiune permite gîndirea de către locutor(i) a condiţiilor de receptare a constrîngerilor logice şi culturale care pot descrie o carte: logică de tip sinecdotic (= logica părţilor şi a întregului: din ce este alcătuită cartea), logică de tip metonimic (asocieri-tipuri declanşate de titlul cadrului: enunţuri-tip, presupuse reprezentări împărtăşite în jurul cărţii).
- o componentă argumentativă: o descriere se termină întotdeauna într-o situaţie de enunţare. J.-M. Adam şi A. Petitjean precizează: „Elementele selecţionate sînt ordonate, ierarhizate pentru a avea sens în text şi/sau în situaţie" (1989, p. 180). Cu alte cuvinte, organizarea ierarhizată a propoziţiilor nu este întîmplătoare, ci orientată argumentativ în funcţie de un scop. Cu atît mai mult pentru paratextul editorial: astfel, dimensiunea configuraţională a descrierii este adesea legată de frecvenţa vocabularului axiologic (enunţuri evaluative,

adjective afective...). Însă orientarea descrierii către o concluzie poate fi asigurată şi de alţi termeni asupra cărora vom reveni.

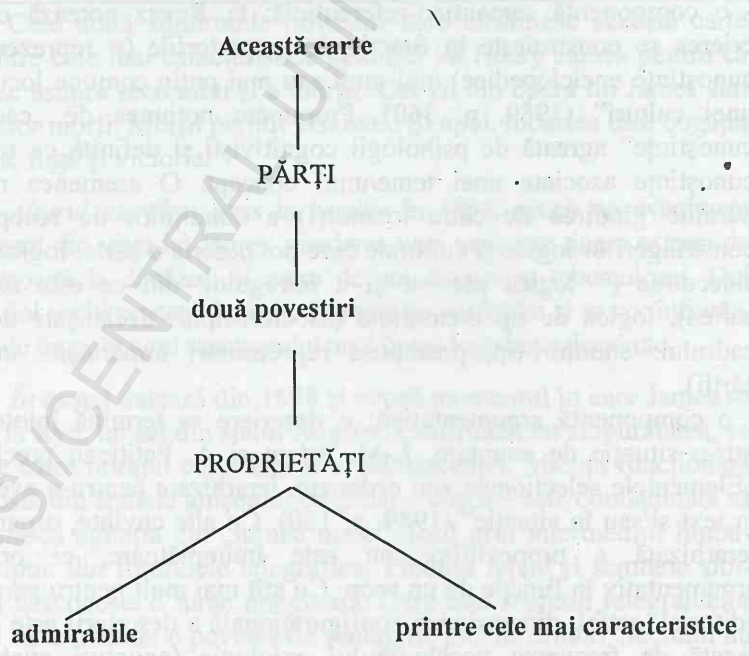
Să analizăm prima frază din prezentarea cărţii:

(1) [P1] Cele două admirabile povestiri care alcătuiesc această carte sînt printre cele mai caracteristice geniului lui Henry James [P1'] pentru că se opresc asupra secretului şi a morţii.

Operaţiunea de ancorare ne invită să plasăm „**această** carte" (obiectul discursului) în vîrful structurii descriptive arborescente. Tema-titlu asigură lizibilitatea secvenţei permiţînd activarea reprezentărilor care o privesc.

Operaţiunea de aspectualizare se găseşte la baza dezvoltării părţilor (Pd PĂRŢI: „două povestiri") şi a calităţilor-proprietăţi (Pd PROPR: „două **admirabile** povestiri... **printre cele mai caracteristice** geniului lui Henry James").

Fie următoarea schemă:



Să ne oprim asupra acestor proprietăți-calități: „admirabile", „printre cele mai caracteristice geniului lui Henry James". Orientarea configurațională a descrierii este legată de frecvența adjectivelor afective, al căror rol în dinamica argumentativă a enunțării este subliniat de C. Kerbrat-Orecchioni:

> Adjectivele afective enunță atît o proprietate a obiectului pe care îl determină, cît și o reacție emoțională a subiectului vorbitor față de obiect. În măsura în care ele implică o angajare afectivă din partea enunțătorului și își manifestă prezența în cadrul enunțului, ele sînt enunțiative (1980, p. 84).

Subiectivitatea limbajului afectiv este foarte întîlnită în paratextul editorial; am putea astfel analiza cvasi-totalitatea extraselor din presă care se prezintă sub forma unei fotografii a cărții sau a autorului, însoțită de un mic comentariu:

(2) O carte magnifică
(3) O operă remarcabilă
(4) Pasionat și demn de marii predecesori... Neapărat de citit
(5) Jean Vautrin a însuflețit o carte. Ce minune!

Toate aceste enunțuri ilustrează importanța vocabularului axiologic în elementele de paratext. M. Mouilland și ale lui J.-F. Têtu remarcă:

> Descrierea este punere în scenă a cunoașterii. [...] Pentru ca personajul mediator al cunoașterii să fie credibil, calificarea și caracterizarea lui trebuie să se manifeste. Acest lucru nu poate fi posibil decît sub formă redundantă sau printr-o varietate de conținuturi asertate. [...] Pe larg, trecerea descriptivă desfășoară în fața cititorului paradigma, virtuală sau actuală, a activităților unui personaj, a părților dintr-un întreg, a obiectelor dintr-un decor. De aceea există scene-tip, decoruri-tip care, la limită, fac din descriere inventarul unei situații (1989, p. 165).

Citatul denotă importanța ultimei coperte sau a extraselor din presă: elementele de paratext editorial pot recurge la stereotipuri, la clișee, esențialul fiind ca tema-titlu din descriere (cartea descrisă) să

fie uşor identificabilă prin proprietăţile considerate drept cele mai importante.

Prezentarea primei povestiri, *Altarul morţilor*, pune în scenă funcţia definitorie a descrierii: situată în timp şi spaţiu, ea este descrisă după modelul definiţiei metaforice:

(6) *Altarul morţilor*, scris la Londra în 1894, evocă un eveniment determinant din viaţa lui James.

Prezentarea celei de-a doua povestiri, *În cuşcă*, dezvoltă mai mult un rezumat orientat al întîmplării (rezumat eliptic, deoarece întrebarea finală va rămîne fără răspuns). Rezumatul este o practică scripturală foarte obişnuită pentru ultima copertă: are o logică descriptivă prin faptul că spune totul pas cu pas. De regulă, el este scurt, niciodată „pur" (remarci evaluative...), centrat pe tematică. De fapt, el nu reduce niciodată în totalitate povestea în ansamblul ei: înainte de toate este vorba de felul în care se pune problema şi se incită la lectură; subliniem că alegerea textului (a rezumatului) are loc în funcţie de contractul de lectură stabilit de coperta a patra.

Cît priveşte povestirea *În cuşcă*, se poate vorbi de un rezumat al producţiei restrînse care actualizează un contract de lectură mai ambiguu („secret") la nivelul tematicii povestirii, altfel decît rezumatul unei producţii mai vaste. Ajungem la o delimitare precisă (exclusivistă) a publicului: un public interesat de „limbajul criptic", de secretul scriiturii, de savoarea şi spaima introspecţiei.

Să analizăm prezentarea autorului:

(7) **Henry James** s-a născut la New York în 1843. A murit la Londra în 1916. A publicat la editura Stock: *Le regard aux aguets, Un portrait de femme, Le tour d'écrou, Les papiers de Jeffrey Aspern.*

Descrierea autorului nu poate fi mai succintă de atît: localizări spaţiale şi date temporale privind naşterea şi moartea. Sînt menţionate şi diferite părţi (opere) ale temei-titlu (Henry James). Parafrazăm descrierea: Henry James s-a născut..., a murit... Henry James este şi la Stock Cosmopolite, *Le regard aux aguets, Un portrait de femme, Le tour d'écrou, Les papiers de Jeffrey Aspern.*

Observăm că descrierea se află la baza funcţionării textelor de prezentare de pe coperta cărţilor. Ea este orientată din punct de vedere

argumentativ cu scopul de a atrage cititorul. Rămîne de discutat problema extrasului: am spune că el vorbeşte despre partea reprezentativă a întregului; în acest sens, relaţia metonimică pe care o stabileşte cu opera creează un text pentru ultima copertă, a cărui funcţionare descriptivă reiese din analiza macro-propoziţiei PĂRŢI. Extrasul caracterizează mai ales producţia vastă; din punct de vedere argumentativ, o problemă interesantă vizează criteriile de selectare a unei părţi din text menită să ţină locul întregii opere.

3.2. Rolul supracopertei

Să luăm, de pildă, o carte a cărei adaptare cinematografică a permis folosirea acestui element de paratext editorial: *Ferma mea africană*, de Karen Blixen (Gallimard, NRF, 1942, trad. fr., reed. 1986).

Coperta a patra este dublată de o ultimă pagină a supracopertei. Diferă doar prima pagină a supracopertei (este afişul filmului *Out of Africa* de Sydney Pollack) şi un mic text de pe margine în care sînt numiţi principalii realizatori ai filmului.

Să ne oprim asupra paginii finale a supracopertei care prezintă cartea lui Karen Blixen:

(1) cartea cea mai intensă, cea mai bogată, cea mai vie pe care nici un alt european care a trăit în Africa nu a scris-o despre acest continent.

Superlativele nu lipsesc pentru a descrie această carte. Putem vorbi chiar de o inflaţie de adjective alese pentru a prezenta cartea din punct de vedere promoţional. Adjectivele evaluative reflectă subiectivitatea enunţătorului: după C. Kerbrat-Orecchioni, sînt subiective „în măsura în care reflectă anumite particularităţi ale competenţei culturale şi ideologice a subiectului vorbitor" (1980, p. 94).

KAREN BLIXEN
Ferma mea africană

„Am avut o fermă în Africa la poalele Ngong. Ecuatorul trecea prin munţi la douăzeci şi cinci de mile la nord." Aşa începe Karen Blixen care, depănîndu-şi simplu amintirile, ajunge să scrie cartea cea mai intensă, cea mai bogată, cea mai vie pe care nici un alt european care a trăit în Africa nu a mai scris-o despre acest continent.

Înainte de toate este vorba despre viaţa unei ferme. Este o imensă exploatare feudală. Stăpîna, „M'sabu", domneşte acolo ca un senior din Evul Mediu, dar care avea toată iscusinţa şi candoarea unei femei din secolul XX.

Evident, această fermă este nucleul cărţii; totul se învîrte în jurul ei, însă Karen Blixen a ştiut să contureze şi un vast tablou al vieţii africane: Nairobi, oraşul din apropiere; tribul Massai, războinici neînfricaţi; harnicii şi amuzanţii Kikuyu; misiunea scoţiană; genialul bucătar Kamante; maiestuosul administrator Farah; Knudsen, bătrînul emigrant alb etc. Sub pana ei prind viaţă o mulţime de personaje, de peisaje şi de poveşti. Ansamblul formează nici mai mult, nici mai puţin decît un roman: este o enormă cronică africană, plină de bonomie şi de poezie, evocarea unei lumi arzătoare, violente, naive şi pasionante.

Sînt bine stabilite denominarea şi extinderea ei sub formă de nomenclatură şi de predicate. Fie următorul sistem descriptiv de bază:

TEMA-TITLU	EXTINDERE-DEFINIŢIE	
Denominare	Nomenclatură	Predicate
Ferma africană	cartea	cea mai intensă cea mai bogată cea mai vie

Descrierea este o colecţie ierarhizată de elemente regrupate în jurul temei-titlu. Stabilirea temei permite o abordare cognitivă a

tuturor informațiilor oferite. Aici, titlul textului (titlul cărții și tema-titlu a descrierii: „cartea *Ferma mea africană*") creează o așteptare interpretativă și pune în funcțiune la cititor(i) procesele de înțelegere și de memorie care vor facilita lectura.

Ultima pagină a supracopertei va actualiza funcționarea descriptivă prin reluarea celor două elemente din tema-titlu: *Ferma mea africană*/cartea. Formele anaforice din text sînt utile în analiza descrierii:

(2) Înainte de toate este vorba despre **viața unei ferme. Este** o imensă exploatare feudală.

(3) Evident, **această fermă este nucleul cărții**; totul se învîrte în jurul ei.

Observăm în (3) metaforizarea structurii arborescente proprie oricărei descrieri: „totul se învîrte în jurul ei". Cartea „este" ferma, ferma „este" o imensă exploatare feudală: acest lucru corespunde întocmai raportării descriptive la structura definitorie din (2) și (3).

Dar e mai mult de atît: în jurul fermei, nucleul cărții.

(4) Karen Blixen a știut să contureze și **un vast tablou** al vieții africane.

Tema-titlu este reformulată, primește un nou element, un nou aspect, organizat și el în alte fascicule: extinderea predicativă trimite spre părțile care alcătuiesc acest „vast tablou" (relația sinecdotică cu întregul: Pd PART), ele însele tematizate prin intermediul unor noi proprietăți-calități (Pd PROPR). Să analizăm următoarele propoziții descriptive:

(5) Nairobi, orașul din apropiere
(6) tribul Massai, războinici neînfricați
(7) harnicii și amuzanții Kikuyu
(8) misiunea scoțiană
(9) genialul bucătar Kamante
(10) maiestuosul administrator Farah
(11) Knudsen, bătrînul emigrant alb.

O serie întreagă de elemente cu ajutorul cărora operațiunea de aspectualizare permite desfășurarea evenimentelor (părți și proprietăți ale temei-titlu selecționate prin tematizare). Această înșiruire de

propoziţii descriptive stă la baza prezentării cărţii. Subliniem faptul că lista nu se încheie: „etc." din final, „adevărată emblemă a sistemului descriptiv" după F. Revaz (1989, p. 368) marchează caracterul deschis şi parţial al oricărei descrieri; ea nu poate spune tot, ci doar selectează elementele pe care le consideră cele mai pertinente pentru scopul urmărit: să construiască, pentru cititor, o lume cu oameni şi locuri care să trezească dorinţa de a cunoaşte şi mai mult.

Să studiem ultima reformulare din tema-titlu:

(12) Ansamblul formează **nici mai mult, nici mai puţin** decît un roman: este o enormă cronică africană, plină de bonomie şi de poezie, evocarea unei lumi arzătoare, violente, naive şi pasionante.

Constatăm că nu este vorba doar de o simplă descriere a unei cărţi, ci de modificarea treptată a unei reprezentări discursive: dinamica fiecărei micro-propoziţii descriptive („**Înainte de toate** este vorba despre viaţa unei ferme. **Este** o exploatare"; sau „Evident, această fermă este nucleul cărţii [...] **însă** Karen Blixen a ştiut să contureze şi un vast tablou"; sau chiar „Ansamblul formează **nici mai mult, nici mai puţin** decît un roman: **este** o enormă cronică"), modificarea temei-titlu de la stabilirea ei (1) pînă la ultima reformulare (12).

Ultimele adjective afective „arzătoare, violente, naive şi pasionante" cu care se încheie textul de prezentare a cărţii realizează o analogie între lumea descrisă şi cartea scrisă.

Să vedem în continuare nota biografică prezentă pe spatele supracopertei:

(13) Descendentă dintr-o familie patriciană din Danemarca, baroana Karen von Blixen-Finecke s-a născut **în 1885** lîngă Copenhaga. **În 1914** pleacă în Kenya pentru a conduce alături de soţul ei o plantaţie de cafea care o va inspira pentru celebrul ei roman *Ferma mea africană*. **În 1931** se retrage într-o casă a familiei la Rungstedlund unde se dedică operei sale pînă cînd se va stinge din viaţă, **în 1962.**

Organizarea ierarhică a super-structurii descriptive se încadrează între limitele bine marcate ale secvenţei: nota este structurată după o grilă cronologică („grilele descriptive" ale lui P. Hamon), cei

patru organizatori temporali ÎN 1885, ÎN 1914, ÎN 1931, ÎN 1962 trasînd un drum al vieții decupat în patru părți. Această grilă asigură lizibilitatea secvenței.

Din acest motiv, nota biografică despre autor, atît de des întîlnită în paratextul editorial, sugerează și un mod de organizare descriptivă a propozițiilor. Informațiile sînt alese pentru o concluzie (orientare argumentativă): în ceea ce o privește pe Karen Blixen, accentul este pus pe munca ei de scriitoare și efectul de ecou față de textul de prezentare a cărții este asigurat prin enunțul „celebrul ei roman *Ferma mea africană*". Între cele două texte de pe supracopertă se stabilește o relație puternică.

La rîndul lui, textul de pe marginea stîngă a supracopertei detaliază, tot printr-o logică descriptivă, părțile componente ale adaptării cinematografice a romanului.

Exerciții

1. *Analizați dinamica textuală din acest Cuvînt înainte al catalogului colecției Actes Sud (primăvara anului 1989).*

CUVÎNT ÎNAINTE

Începînd cu cea de-a unsprezecea ediție, catalogul *Actes Sud* va apărea semestrial. Această ediție este cea pentru primăvară, viitoarea va fi pentru toamnă. În acest fel, repertoriul noutăților va fi mult mai bine structurat. Și, ca de obicei, *Gazeta Actes Sud* va aduce bilunar informațiile cele mai recente și comentariile aferente. Nu este însă singura noutate. De acum înainte, cataloage pe domenii vor fi adăugate celor generale. Și, pentru început, unul este consacrat teatrului, al doilea muzicii și al treilea, în mai, colecției de cărți de buzunar care va fi lansată sub titlul *Babel*.

Aceste noi modificări au la bază ideea unei comunicări din ce în ce mai importante în relația dintre noi, editorii, și librarii,

bibliotecarii, ziariştii şi cititorii. Noi am dori ca astfel ei să aibă acces la fondul nostru editorial şi să afle cu precizie care sînt cărţile şi autorii, traducătorii, prefaţatorii şi comentatorii lor.

Dar acest demers subliniază şi importanţa pe care nu am încetat să o acordăm fondurilor. În clipa în care o noutate apare în catalog, îl îmbogăţeşte prin personalitatea ei. Perenitatea fondului de carte ne interesează în mod deosebit. Iar dacă vocaţia noastră este de a descoperi, atunci ne facem, în egală măsură, o datorie de onoare din a persevera cu încredere în alegerile noastre editoriale.

Pentru ca toţi ce care sînt interesaţi de acest fond de carte şi de noutăţile care apar lunar să poată găsi aici mărturia recunoştinţei noastre.

HUBERT NYSSEN, *EDITOR*

2. *Iată textele şi referinţele din cele zece extrase publicitare ale editurii Presses Universitaires de France apărute în cîteva ziare şi magazine în 1988. Examinaţi logica acestei campanii publicitare.*

(1) „De la Patrick Abada la Gilles Zok. Această carte unică oferă cititorului informaţii inedite şi personale despre ceea ce se petrece în elita sportului francez." Cartea prezentată: *Anuarul lumii sportive franceze*, de Raymond Thomas.

(2) „Istoria identităţilor, destinelor, istoria diferenţelor, Istoria populaţiei franceze este întîlnirea unei Naţiuni cu poporul ei." Cartea prezentată: *Istoria populaţiei franceze*, sub coordonarea lui Jacques Dupaquier.

(3) „Dreptul, istoria, literatura şi experienţa clinică sînt decorul acestui prim eseu psihanalitic care redă un tablou al moştenirii." Cartea prezentată: *Moştenirea şi psihopatologia ei*, de Eric Toubiana.

(4) „Moştenirea este o trecere, ea se află la răscrucea vieţilor. Este un schimb şi un rit. Un mănunchi de obiceiuri, de tradiţii. Este oglinda moravurilor." Cartea prezentată: *Moştenirea*, de Anne Gotman.

(5) „Această carte nu este doar o interpretare a *Criticii raţiunii pure*, ci îşi propune să explice şi în ce fel kantianismul este piatra de temelie a întregii filosofii contemporane, atît în ramuri, cît şi în rădăcinile ei adînci." Cartea prezentată: *Ştiinţă şi metafizică la Kant*, de Michel Meyer.

(6)„Yvon Brès încearcă să definească condiţiile unei noi psihanalize: mai modestă, psihanaliza trebuie să-şi restabilească legăturile cu marile figuri ale filosofiei şi ale literaturii şi să se deschidă temelor filosofice şi religioase tradiţionale: fiinţa, greşeala, păcatul." Cartea prezentată: *Fiinţa şi greşeala*, de Yvon Brès.

(7) „Istorici ai Orientului Apropiat şi Mijlociu, autorii descriu în ce fel Kremlinul ar trebui să-şi tempereze activismul şi să se înţeleagă cu Washingtonul asupra împărţirii clare a zonelor de influenţă." Cartea prezentată: *Strategia sovietică în Orientul Mijlociu*, de C. Kaminsky şi S. Kruk.

(8) „Ludwig Binswanger, părintele «Daseinanalizei» îşi propune să descrie aici bolile mentale din punct de vedere al fenomenologiei transcedentale." Cartea prezentată: *Melancolie şi manie*, de Ludwig Binswanger.

(9) „Locurile, monumentele, fiinţele, materialele, perioadele, obiectele morţii si ale vieţii: toate schemele care alcătuiesc umanitatea sînt aici reunite." Cartea prezentată: *Dicţionar de Preistorie*, de André Leroi-Gourhan.

(10) „Iată principalele articole scrise de Raymond Aron, pe cînd era profesor la Sorbona din 1955 pînă în 1967. Problematica lor vizează: clasele sociale, elitele, puterea, modernitatea." Cartea prezentată: *Studii sociologice*, de Raymond Aron.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cheia exercițiilor

Pentru aceste gînduri şi analize, adresez mulțumirile mele studenților de la Masteratul Sciences et Techniques „Édition et librairie" şi celor de la DESS „Édition" de la UFR Ştiințe ale comunicării de la Universitatea Paris-Nord (mai ales lui Delphine Billy, Sophie Chédru, Céline Geoffroy, Vincent Gloeckler); prin remarcile şi reacțiile lor, ei au contribuit la definitivarea acestei cercetări.

Acestea nu sînt neapărat chei ale exercițiilor, ci mai degrabă direcții de analiză a periferiei textului.

Cheia exercițiilor din capitolul 1

1. şi 2. Pentru primele două exerciții, nu există corectură unică. Este vorba mai degrabă despre o sensibilizare față de studiul paratextului printr-o lectură atentă (exercițiul 1) şi o scriitură parodică (exercițiul 2).

3. Acest text aflat pe ultima copertă conține trei paragrafe şi o serie de fraze marcate grafic. Primul este alcătuit din două fraze (P1 şi P2), celelalte două (P3) şi (P4) dintr-o singură frază. Vom insista mai întîi pe mişcarea dinamică a construcției progresive a unei reprezentări discursive.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În primul paragraf, discursul este ancorat din punct de vedere enunțiativ (a), secvențial (b) și referențial (c):

(a) Enunțiativ, enunțul „[...] Rosary ajunge la Vozes do Mar" trasează anaforic evenimentele („povestirea" de la Benveniste): evenimentele ulterioare se vor raporta unele la altele, fără să facă trimitere la aici-acum din enunțare. Verbele la prezent din narațiune: „soseşte", „cade", „doreşte" se raportează unele la altele, fără trimitere la situația de enunțare. Înlănțuirea anaforică a verbelor la prezent este confirmată prin ŞI care leagă întreaga creație.

(b) Secvențial, șirul astfel construit și confirmat prin ultimul auxiliar aspectual al prezentului „nu întîrzie să" subliniază începutul unei continuări narative în care descrierea actorilor joacă un rol esențial.

(c) Referențial, textul narativ construieşte o lume pe care o populează cu obiecte și cu actori bine definiți. După cum scria U. Eco (1985), „mă gîndesc că pentru a povesti, înainte de toate, trebuie să-ți construiești un univers decorat în cele mai mici detalii" (1985, p. 26).

Cele cîteva instrucțiuni acționează ca niște operatori de control pentru interpretarea textului. În această dinamică textuală, primele instrucțiuni apar ca niște determinatori procedurali pe baza cărora se va putea construi progresiv o reprezentare. Ele furnizează instrucțiuni locale de orientare semantico-referențială, enunțiativă și secvențială (este o povestire) care face posibilă apariția unor anticipări privind coerența globală a textului.

Mai pe larg, instrucțiunile inițiale ajută cititorul să prevadă orientarea secvențelor ulterioare și, implicit, ele îi vor ajuta să perceapă textul. De pildă, ele lasă să se înțeleagă că în povestire vor apărea circumstanțe (timp și spațiu) și actori (cu propriile lor trăsături). Cititorul își dă seama că secvența va răspunde clasicelor întrebări inițiale (cine? unde? cînd? și cum?), că ea va fi înainte de toate descriptivă, prezentînd elementele de bază pentru povestirea ce va urma (în cazul de față, romanul). Ne vom opri atenția asupra analizei dimensiunii secvențiale a textului.

Dar mai există ceva: acest text se află pe ultima copertă; scopul lui nu este doar de a informa cititorul cu privire la tema cărții, ci mai ales de a-l atrage să o citească, să o cumpere sau să o împrumute. Această orientare argumentativă îi conferă textului un anumit rol: îl provoacă să acționeze; în cazul de față, îl determină să creadă că povestea este incitantă. Este ceea ce urmărim și noi prin studierea orientării configurationale a textului.

Dimensiunea secvențială a textului

Vom încerca o nouă definire a textului ca povestire: prin definirea secvențialității narative sînt precizate componentele indispensabile oricărei povestiri:

(a) Un actor (A) constant (cel puțin unul, individual sau colectiv). Apar mai multe tipuri de actori: Rosary și muzicianul Courland Bell (relație familială: nepoată/bunic), Gisela și guvernatorul Dom Duarte (relație familială: fiică/tată), tinerele portugheze. Insula, Vozes do Mar, reprezintă spațiul, timpul și durata fiind prezentate încă din primul paragraf; vom reveni asupra acestei chestiuni.

(b) Predicatele X și X' care-l definesc pe A sau diverșii actori A1, A2, A3... [predicate calificative (cu verbul a fi) sau funcționale (cu verbul a face)], respectiv timpul t^n și t^{n+1}. Enunțul narativ de bază – propoziția – implică o serie de predicate calificative care fixează existența și acțiunea actorilor.

Să analizăm mai întîi predicatele calificative formate cu verbul a fi. Ele apar încă din primul rînd al textului:

Nepoată a celebrului muzician Courland Bell, Rosary...

Fie structura: Enunț de stare + A1 : A1 (a fi) nepoata

Rosary este definită, în mare, prin funcția ei familială și socială; micro-propoziția descriptivă trimite la rolul pe care acest personaj îl va juca.

Actorul A1 (Rosary) este însoţit de un predicat funcţional (cu verbul a face): „Rosary soseşte". Vom reveni asupra valorii verbului la prezent în analiza locală a propoziţiei.

Pentru a defini complet predicatul, trebuie ţinut seama de modalitatea construită prin verbele *a vrea, a şti, a putea, a trebui.* Găsim aici o formă atenuată a modalităţii cu A VREA: „Nu îşi mai doreşte decît un singur lucru...".

Actorul A2 (Dom Duarte) este însoţit de predicatele cu a fi („inaccesibil" şi „seducător") şi caracterizat social: „patronul ei". Alţi doi actori A3 (Courland Bell) şi A4 (Gisela) sînt caracterizaţi printr-o funcţie socială cu conotaţii pozitive. În sfîrşit, actorul colectiv A5 („tinerele portugheze") este caracterizat negativ după o logică implicită peiorativă. Cadrul geografic, alături de personajele descrise, este şi el important pentru începutul povestirii.

(c) O succesiune temporală minimală: t^n şi t^{n+1}, marcată prin conectorul „de la început" şi prin nuanţa aspectuală incoativă „nu întîrzie să".

(d) O transformare a predicatelor X şi X' prin şi de-a lungul procesului. Predicatele calificative prezente în paragraful al doilea anunţă evoluţia cronologică şi cauzală.

(e) O logică unică în care tot ce urmează are o cauză; deoarece este diferită, Rosary atrage atenţia şi dorinţa lui Dom Duarte. Este vorba de o cauzalitate narativă stereotipică, codul tulburătoarei străine, tipic pentru acest tip de roman sentimental.

(f) O finalitate sub forma unei „morale", evaluare explicită sau dedusă. Aici ea este bineînţeles implicită, conturată de cele două serii de puncte de suspensie. Cititorul este cel care o deduce; faptul că nu este pur şi simplu indicată reprezintă una dintre regulile impuse de ultima copertă: cititorul trebuie să aibă intenţia de a deschide cartea şi de a cunoaşte restul poveştii.

Dacă definim acest text ca pe o povestire, trebuie să identificăm şi segmentele de propoziţii narative (sau altele) care îl alcătuiesc. O înlănţuire de propoziţii narative nu reprezintă, în sine, o intrigă elementară. Pentru ca un segment de propoziţii să formeze o intrigă şi implicit un text coerent, trebuie să existe legături de identitate referenţială; de fapt, inferenţele referenţiale permit stabilirea unor raporturi între enunţuri. Găsim aici:

§ 1 (Nepoată) **Rosary** → (De la început) **ea**

§ 2 (Dar...) **Rosary** → § 3 Patronul **ei** să **o** facă

Pentru a putea vorbi despre o povestire, este obligatoriu ca măcar un rol să fie permanent; coerența logico-semantică este asigurată prin înlănțuirea modificată a predicatelor atribuite celor două personaje, Dom Duarte și Rosary.

Adăugarea unei concluzii asigură încheierea poveștii și ajută la perceperea evenimentelor succesive și a sensului global al povestirii. De fapt, coperta a patra combină o ordine cronologică (o secvență de acte și de propoziții) cu una configurațională (perceperea înlănțuirii ca întreg): concluzia este implicită: vedem unde se va ajunge...

Dacă punctele de suspensie marchează scopul argumentativ ce poate fi dedus de aici, în egală măsură, ele indică și o povestire incompletă. Am putea utiliza modelul diviziunii cu cinci pentru seria de propoziții narative: o încercare de definire a textului.

Fie următoarea schemă:

Super-structura narativă

PENTRU UN VIS DE DRAGOSTE

rezumat	orientare situație inițială	complicare	acțiune evaluare	rezolvare	situație finală	cădere morală
	Pn1	Pn2	Pn3	Pn4	Pn5	
Ø	§ 1	§ 2 și 3	Ø	Ø	Ø	Ø
	înaintea procesului	începutul procesului	în timpul procesului	la sfîrșitul procesului	după proces	

Să insistăm asupra textului de pe ultima copertă şi a structurii lui secvenţiale.

Paragraful 1 aduce în prim plan un actor A1, această macro-propoziţie narativă Pn1 fiind, de fapt, alcătuită dintr-o propoziţie descriptivă clasică în situaţia iniţială sau în orientarea întregii povestiri:

§ 1
(P1) Nepoată a celebrului muzician Courland Bell, Rosary soseşte la Vozes do Mar pentru a preda pianul şi literatura Giselei, fiica guvernatorului.
(P2) De la început, ea cade pradă farmecului micii insule portugheze, colorată şi înflorită, şi nu îşi mai doreşte decît un singur lucru: să rămînă acolo cît mai mult timp cu putinţă.

Primul rînd al textului corespunde unei prime micro-propoziţii descriptive care, în lipsa unui determinant, pare să aştepte o referinţă. Propunem o primă reprezentare descriptivă asigurată de o micro-propoziţie descriptivă (pd) conţinînd un individ-argument faţă de care se menţionează un lucru (aici un predicat calificativ):

P1 A:

A1		conexiune		A 2				
Nepoata	+	a	+	PRq: celebru	+	Substantiv: muzician	+	Substantiv propriu: Courland Bell

Astfel, descrierea definită („celebrul muzician Courland Bell") nu are doar scopul de a prezenta şi de a descrie un individ, ci permite şi o trimitere la alte roluri şi funcţii.

Din rîndul al doilea referinţa apare sub forma unui substantiv propriu („Rosary"). Compatibilitatea primei reprezentări descriptive trece prin integrarea ei într-un ansamblu mai vast cu valoarea unui TOT.

Operațiunea de ancorare astfel realizată a introdus un obiect al discursului; ea garantează coeziunea și progresia secvenței.

În acest stadiu al stabilirii reprezentării discursive, P1 îi alătură actorului principal un predicat funcțional de tipul A FACE sub forma unui verb la prezent în narațiune: „Rosary soseşte...".

În primul paragraf, coerența tematică este asigurată prin forma anaforică a Temei 1 (T1) printr-un pronume, el însuși legat de două verbe („ea cade pradă... și nu își mai dorește decît un singur lucru"):

P1: (Rosary) T1
P2: (ea) T1'_____ și _____ (Ø) R1'
nu își mai dorește decît un singur lucru

Exemplul demonstrează că anafora nu rezidă într-o simplă reiterare lingvistică a unui interpretant actualizat anterior. De fapt, cititorul nu leagă pronumele „ea" de personajul „Gisela, fiica guvernatorului", chiar dacă este cel mai apropiat segment. Ambiguitatea nu poate fi complet înlăturată decît prin introducerea, în materie de fenomene referențiale, a noțiunilor de memorie discursivă și de cunoaștere împărtășită. Cu siguranță, inferența este legată de semnificatul lingvistic al secvenței „Rosary soseşte", dar prezența ei este asigurată prin cunoașterea universului comun care îi include pe enunțător și pe destinatar: este nevoie ca o persoană străină să sosească într-un spațiu necunoscut pentru ca apoi să îi placă și să dorească să rămînă acolo.

Trecerea de la primul la cel ce-al doilea paragraf este asigurată de conectorul DAR, care subliniază evenimentul declanșator al desfășurării acțiunii. A doua Propoziție narativă – Complicarea – este alcătuită din paragrafele 2 și 3. În acest punct apare anafora sau reluarea directă care asigură coeziunea celor două propoziții narative:

(P3) Dar strălucirea blondă și natura independentă a lui Rosary **o** fac atît de diferită de tinerele portugheze...

(P4) Patronul **ei**, inaccesibilul și seducătorul Dom Duarte, nu întîrzie să **o** facă să înțeleagă **asta**...

Aceste anafore apelează la două moduri de legătură între propoziții:

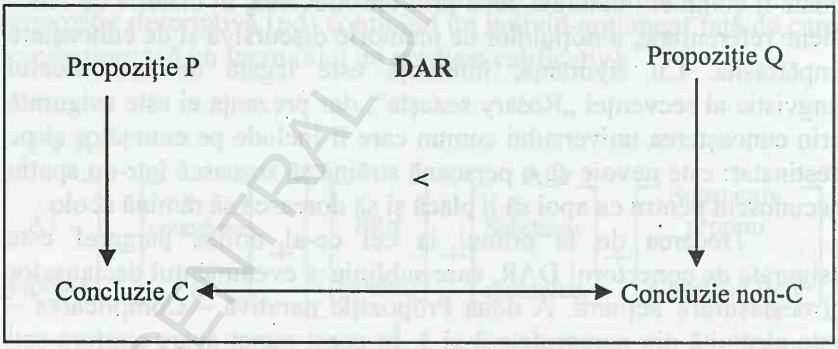
P3 actualizează anafora și legătura interfrastică: variabila **o** este controlată intern de „Rosary" (legătură).

P4 pune în scenă anafora și legătura interfrastică; pe de o parte, formele **ei** și **o** trimit la tînăra femeie. Pe de altă parte, **asta** trimite la rema din propoziția precedentă (faptul că e altfel decît altele).

În acest cadru, care este rolul conectorului DAR? Îl analizăm ca un semnal local de orientare argumentativă.

Cu un DAR argumentativ, enunțul P, DAR Q revine la realizarea celor două acte de discurs succesive și a redresării argumentative. „Este vorba de ștergerea efectului argumentativ al unei propoziții P, care se îndreaptă într-un sens, adăugîndu-i o propoziție Q care se îndreaptă în sens opus, cu mai multă intensitate", precizează O. Ducrot (1980).

Fie următorul careu argumentativ:

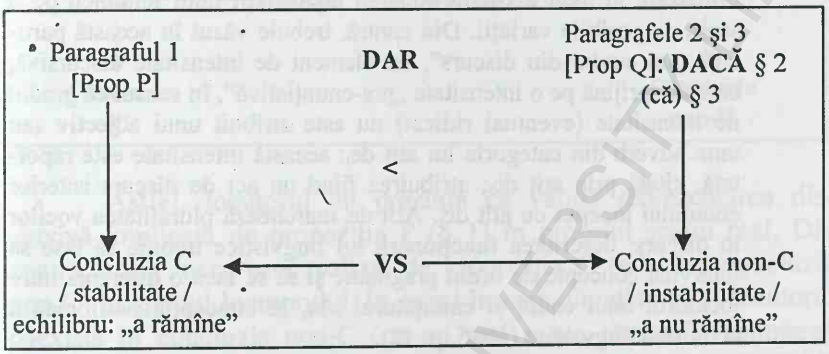


1) P → C și Q → non-C = a fi un argument pentru
2) C ↔ non-C = a fi contradictoriu față de
3) P < Q = a fi mai mult sau mai puțin puternic argumentativ (relație graduală).

În acest caz, Propoziția P poate fi dedusă din primul paragraf care încheie un echilibru inițial: DAR introduce o ruptură în această

stabilitate și anunță un argument de valoare superioară care incită povestirea să înceapă. Pentru a prezenta mișcarea argumentativă, vom analiza rolul intensivului ATÎT DE:

Fie schema elementară:



Argumentul major invocat în text – cel al diferenței dintre Rosary și celelalte femei – este adus de intensivul ATÎT DE („...o fac atît de diferită de...": aici există o elipsă în raționament).

La un prim nivel de analiză, ATÎT DE ar introduce o consecutivă: Ea este diferită atît de mult, încît Dom Duarte a remarcat-o – sau – datorită faptului că ea este diferită, a remarcat-o Dom Duarte. Își face apariția o construcție de subordonare în locul unei construcții de parataxă.

Nu ne vom opri la acest prim nivel de analiză lingvistică, ci vom demonstra că ATÎT DE funcționează ca o variabilă pragmatică, orientînd destinatarul spre un element prezent în context sau care poate fi dedus din context, după cum spunea și O. Ducrot: „Semnificația (cuvîntului sau a frazei) [...] conține mai ales instrucțiuni date celor care ar trebui să interpreteze un enunț din frază, cerîndu-le să caute în situația de discurs un anumit tip de informație și să-l folosească în așa fel încît să reconstruiască sensul urmărit de locutor" (1980, p. 12).

Din acest punct, vom susține remarcile lui Ch. Plantin sintetizate într-un citat care nu urmărește decît să-l ajute pe cititor în actul lecturii:

> ATÎT DE_i [ATÎT DE intensiv] nu are intensitate logică. El nu urmărește în mod deosebit situarea intensității unui fenomen pe o scară de posibile variații. Din contră, trebuie văzut în această particulă „un cuvînt din discurs", un element de intensitate discursivă, care se sprijină pe o intensitate „pre-enunțiativă", în sensul că gradul de intensitate (eventual ridicat) nu este atribuit unui adjectiv sau unui adverb din categoria lui atît de_i: această intensitate este raportată, citată prin atît de_i, atribuirea fiind un act de discurs anterior enunțului început cu atît de_i. Atît de_i marchează pluralitatea vocilor în discurs; descrierea funcționării lui lingvistice trebuie să lase să intervină concepte de ordin pragmatic și să se facă o diferență între locutorul unui enunț și enunțătorul său, în concepția polifonică a activității lingvistice (1985, p. 42).

Fie enunțul:

> Strălucirea blondă și natura independentă a lui Rosary o fac diferită de tinerele portugheze.

În acest enunț, Locutorul se identifică cu enunțătorul și își asumă propoziția asertată. El o prezintă ca validă în spațiul real.

Să revedem enunțul din text:

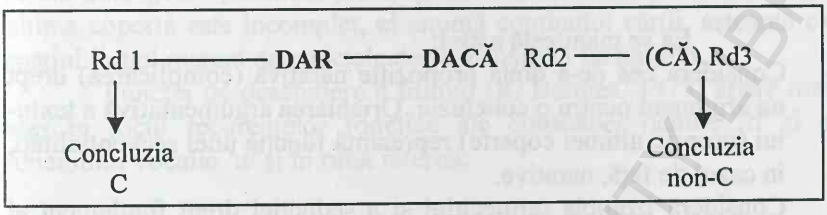
> Strălucirea blondă și natura independentă a lui Rosary o fac **atît de** diferită de tinerele portugheze.

Spre deosebire de enunțul precedent, Locutorul nu este asimilat enunțătorului, nu își asumă responsabilitatea aserțiunii; nu afirmă adevărul din „Ea este diferită", doar îl menționează. Enunțătorul este *doxa*, părerea generală, acel SE de la A. Berrendonner (1981, p. 40).

ATÎT DE modifică prima reprezentare discursivă (Rd1) legată de starea de posibil echilibru sugerată de primul paragraf (propoziția P). El semnalează și elementul care declanșează povestirea:

Rosary este atît de diferită, atît de străină, cu totul alta decît... Dom Duarte nu întîrzie să o facă să înțeleagă asta.

Cu alte cuvinte, avem următoarea mișcare:



- Astfel, locutorul nu prezintă ca validă reprezentarea discursivă implicată de propoziția P (§ 1) în propriul spațiu real. Din contră, acest lucru este realizat de propoziția Q (aducînd concluzia non-C) în spațiul locutorului. În cazul în care enunțătorul și locutorul coexistă în concluzia non-C („a nu mai putea rămîne"), asumarea propozițiilor introduce direct elementul declanșator al povestirii: DAR și ATÎT DE anunță o concluzie argumentativă superioară celei prezentate în primul paragraf. Ea este oferită de punctele de suspensie și de auxiliarul de aspect la forma negativă, marcînd începutul procesului (propoziția narativă 2: complicarea): „nu întîrzie să" = „începe să" (începerea procesului). Această concluzie superioară este eliptică și inferențele care ar putea fi formulate sînt legate de cod (un stereotip al romanului sentimental) și de imaginea de pe prima copertă (contextul).

Modalitatea de a descrie funcționarea unui text introduce nu doar o abordare dinamică atentă la progresie, ci și o abordare polifonică a reprezentării.

Observăm, prin exemplificare, că efectul textului trebuie să fie abordat lingvistic în funcție de două dimensiuni complementare:

a) Secvențialitatea, în care progresia și reluarea-repetarea textuală sînt analizabile.
b) Orientarea configurațională sau dimensiunea pragmatică a coerenței și a pertinenței (referința, enunțarea și orientarea argumentativă).

Orientarea configurațională a textului

Ea se manifestă astfel:

- Consideră cea de-a doua propoziție narativă (complicarea) drept un argument pentru o concluzie. Orientarea argumentativă a textului (proprie ultimei coperte) reprezintă funcția unei secvențialități, în cazul de față, narative.
- Consideră izotopia farmecului și a seducției drept fundament al organizării unei reprezentări („macrostructură semantică", după J.-M. Adam, 1989).
- Realizează o enunțare complexă în care propozițiile nu sînt asumate de către locutor.

Consecința directă a acestei polifonii enunțiative este prezența implicitului și a subînțelesului (decriptate de cititor, ele trebuie să incite la lectură).

Orientarea argumentativă

Să povestești pentru a convinge, iată miza textului. Actul discursului (care reiese de aici) realizat de text și care îi rezumă orientarea pragmatică este cel al persuasiunii.

De fapt, un text este obiectul unui tratament, lectura-înțelegerea căutînd să identifice o intenție a textului sau chiar a autorului. Recunoașterea codurilor romanului sentimental este importantă în acest demers.

În cazul de față, orientarea argumentativă este evidentă; începutul povestirii, diferitele descrieri care nu au alt scop decît trimiterea spre o concluzie dublă: pe de o parte, o concluzie în ceea ce privește jocul relațiilor previzibile dintre personajele în cauză; pe de altă parte, o concluzie generală asupra cărții.

În rest, chiar și titlul, reluat pe coperta a patra, orientează decisiv textul și lectura lui: *Pentru un vis de dragoste*. Acest titlu

tematic (G. Genette, 1987) are, desigur, o funcție de desemnare a conținutului global, dar și o funcție de seducere a publicului vizat.

Tensiunea finalizată din PENTRU implică momentan ca visul să fie doar „vis" (înaintea lecturii), nu o „realitate". Și textul de pe ultima copertă este incomplet, el anunță conținutul cărții, așteaptă ca spațiul inițial marcat de punctele de suspensie să fie umplut.

Funcția de deschidere a titlului (R. Barthes, 1973) apare mai ales în jocul recurențelor fonetice ale consoanei lichide /r/ și a fonemului vocalic /u/ și în rima internă:

PENTRU UN VIS DE DRAGOSTE

Totul este pregătit pentru a pătrunde în roman, dar oare despre ce este vorba în carte?

Dimensiunea semantico-referențială

O dată cu această dimensiune, subliniem faptul că un text construiește treptat o reprezentare discursivă și că poate fi rezumat printr-un titlu sintetic.

Izotopia, ca fenomen semantic, face referire la stabilitatea unui parcurs al sensului pe care textul îl prezintă în momentul în care îi este pusă în discuție coerența semantică.

Pentru ca un cititor să perceapă un text ca fiind narativ și nu doar o simplă înșiruire de fraze independente, trebuie să poată identifica o continuitate textuală și să construiască o izotopie comună frazelor succesive. Prin urmare, noțiunea de izotopie ne permite să definim lectura ca act de construire a sensului.

Din cauza clișeelor, lectura nu este niciodată decepționantă. Previzibilitatea semnelor este importantă; dacă informațiile curg de la sine, nu există nici o problemă din punctul de vedere al produsului consumat. O descriere detaliată nu este utilă în acest tip de povestire: locul este fermecător („această mică insulă portugheză"), atmosfera („colorată și înflorită"); bărbatul (guvernator-patron și viitor iubit,

probabil) este inaccesibil şi seducător; eroina – în ciuda unei avalanşe de banalităţi – are o „natură independentă", este strălucirea blondă, nepoata unui celebru muzician; nu îşi doreşte decît un singur lucru: să trăiască în acest paradis!

Dimensiunea enunţiativă

Intertextul cultural funcţionează pe deplin în procesul de actualizare a contractului enunţiativ propus.

Să revedem paragraful al doilea.

> Dar strălucirea blondă şi natura independentă a lui Rosary o fac ATÎT DE DIFERITĂ de tinerele portugheze... [ÎNCÎT]...

Este o enunţare supusă chiar lecturii enunţului. Lectura este o activitate de asumare enunţiativă: unele enunţuri sînt construite tocmai pentru a fi asumate de către cititori.

VOI (cititorii), puneţi la îndoială diferenţa dintre Rosary şi tinerele portugheze, pare să spună enunţul.

Opinia publică (prezentă tacit în cazul de faţă) le consideră pe tinerele fete ca fiind docile (*vs* „natura independentă") şi brunete (*vs* „strălucirea blondă").

Ancorarea enunţiativă mobilizează cunoştinţe comune, cerute de acest gen de colecţii. Ca şi F. Helgorsky, putem spune că aceste cărţi sînt scrise la cererea publicului:

> Condiţiilor de producere le corespund condiţii de receptare specifice. [...] Lectura seriilor se bazează pe repetare: fie mai uşoară, fie garantează o plăcere deja trăită. În acest caz, contractul de lectură implică o păstrare a modelului cunoscut, din care rezultă o stabilitate a structurilor, a temelor şi personajelor, elementul cel mai important (1987, pp. 6-7).

BCU IAŞI FILIALA UNIVERSITY LIBRARY

Cheia exercițiilor din capitolul 2

1. *Numeroase studii interesante au abordat problematica titlurilor. Fără îndoială, este cel mai analizat element de paratext. Le amintim aici pe cele elaborate de Léo Hoek (1981), Jean-Pierre Goldstein (1990), Gérard Genette (1987) şi printre cele practice, Henri Mitterand (1979), Jean Molino (1974) şi Jean Verrier (1988). Următoarele remarci vor insista pe numeroasele principii de clasificare a titlurilor şi pe relaţia lor cu textele în cauză.*
Iată un tabel cu elementele paratextuale în 12 cărţi scrise de Georges Perec:

Paratext auctorial	**Înainte ...**	**În timpul...**	**După text**
Lucrurile	un subtitlu o dedicaţie un epigraf		un epigraf final
Care bicicletă cu ghidon cromat din spatele curţii?	un subtitlu o dedicaţie	o notă	un index
Omul care doarme	un subtitlu două dedicaţii un epigraf		
Dispariţia	un subtitlu un epigraf (un cuvînt înainte)		un post-scriptum cîteva „meta-grafii"
Cele ce se întorc	un subtitlu două avertismente o „regulă" un epigraf		Coperta a patra semnată G.P.
Magazinul obscur	un subtitlu o dedicaţie		un index cu epigraf

	un epigraf două avertismente		
Specii de spații	o dedicație o hartă, citată ca epigraf un text construit din expresii care conțin cuvîntul „spațiu” o introducere două epigrafe	numeroase epigrafe la începutul fiecărui capitol	un „repertoriu” un text de prezentare semnat G.P.
W sau amintirea copilăriei	un subtitlu o dedicație	un epigraf la începutul celor două părți	coperta a patra semnată G.P.
Îmi amintesc	un subtitlu o dedicație un avertisment		un post-scriptum un index coperta a patra semnată G.P.
Viața ca mod de întrebuințare	un subtitlu o dedicație un epigraf un preambul cu un epigraf	bibliografii note	un plan al imobilului cu „piese anexe” conținînd un index, repere cronologice, o „recapitulare a poveștilor” un post-scriptum
O colecție de amator	un subtitlu o dedicație un epigraf	două note	
Teatru I: Devenirea, Buzunarul Parmentier	O dedicație pentru fiecare piesă Un epigraf pentru a doua piesă		

Un prim criteriu de clasificare: titlurile tematice (raportarea directă la conținutul cărții): exemple, *Omul care doarme, W sau amintirea din copilărie, Specii de spații.* Mai ambiguu este titlul *Îmi amintesc* care amestecă raportul tematic real și introduce o lectură generică (autobiografică?) a textului.

Al doilea principiu de clasificare: titlurile metaforice și subtitlul „generic": exemplu, *Lucrurile,* „o poveste despre anii '60". De asemenea, *Viața ca mod de întrebuințare*, titlu programatic, titlu revelator al unei complexități căutate și acreditate prin subtitlul indicației generice „romane". De luat în seamă și neobișnuitul titlu *Care bicicletă cu ghidon cromat din spatele curții?* pe care subtitlul îl comentează în mod satiric, „povestire epică în proză cu ornamente versificate ale celor mai buni autori [...] operă premiată de diferite Academii Militare".

Al treilea principiu de clasificare: titlurile celor două romane lipogramatice, *Dispariția* și *Cele ce se întorc.* Este evidentă relația cu tipul scriiturii. În plus, titlurile sînt importante în demersul literar al lui G. Perec pe care el însuși îl definește în „Tentativă de a descrie un program de lucru pentru următorii ani" (text scris în 1976 și reluat în Georges Perec, *Caiete* 1, POL, 1985) propunînd patru curente principale:

- un curent autobiografic al cărui model ar fi *W*;
- un curent romanesc al cărui model ar fi *Omul care doarme* sau *Dispariția;*
- un curent „obișnuit" al cărui model ar fi *Lucrurile* sau *Specii de spații;*
- un curent „oulipian" al cărui model ar fi *Die Machine* sau *Alfabetele.*

Al patrulea principiu de clasificare: o abordare mai formală care ar ține seama de prezența grupurilor nominale, verbale, de fraza simplă etc. Cel mai celebru exemplu de relație cu texul este *Îmi amintesc* oferit de primele trei cuvinte din paragrafe.

Interesant ar fi să se combine abordările lui G. Perec pentru a le demonstra complexitatea paratextuală, la fel de variată şi fecundă precum textele.

2. *Iată opera scriitoarei Marguerite Duras*[*]:
Les Impudents, Plon, 1943 (roman).
La Vie tranquille, Gallimard, 1944 (roman).
Un barrage contre le Pacifique (Stăvilar la Pacific), Gallimard, 1950 (roman).
Le Marin de Gibraltar, Gallimard, 1952 (roman).
Les Petits Chevaux de Tarquinia (Caii cei mici din Tarchinia), Gallimard, 1953 (roman).
Des journées entières dans les arbres, urmat de *Le Boa*; *Madame Dodin; Les Chantiers*, Gallimard, 1954 (povestiri).
Le Square, Gallimard, 1955 (roman).
Moderato Cantabile (Moderato Cantabile), Minuit, 1958 (roman).
Les Viaducs de la Seine-et-Oise, Gallimard, 1959 (teatru).
Dix heures et demie du soir en été, Gallimard, 1960 (roman).
Hiroshima mon amour (Hiroshima, dragostea mea), Gallimard, 1960 (scenariu şi dialoguri).
Une aussi longue absence (O absenţă atît de lungă), în colaborare cu Gérard Jariot, Gallimard, 1961 (scenariu şi dialoguri).
L'après-midi de Monsieur Andesmas, Gallimard, 1962 (povestire).
La Ravissement de Lol V. Stein, Gallimard, 1964 (roman).
Théâtre I: *Les Eaux et Forêts*; *Le Square*; *La Musica*, Gallimard, 1965.
Le Vice-Consul, Gallimard, 1965 (roman).
La Musica, 1966 (film). Realizare: Marguerite Duras şi Paul Seban; scenariu: Marguerite Duras.
L'Amante anglaise (Amanta engleză), Gallimard, 1967 (roman).
L'Amante anglaise, Cahiers du TNP, 1968 (teatru).
Théâtre II: *Suzanna Andler*; *Des journées entières dans les arbres*; *Yes, peut-être*; *Le Shaga; Un homme est venu me voir*, Gallimard, 1968.

[*] Titlurile din paranteze reprezintă cărţile apărute în limba română (n. t.).

Détruire, dit-elle, Minuit, 1969.
Détruire, dit-elle, 1969 (film).
Abahn, Sabana, David, Gallimard, 1970.
Jaune le soleil, 1971 (film).
L'amour, Gallimard, 1971.
Ah Ernesto!, François Ruy-Vidal şi Harlin Quist, 1971.
Nathalie Granger, 1972 (film).
La Femme du Gange, 1973 (film).
Nathalie Granger, urmat de *La Femme du Gange*, Gallimard, 1973.
India Song, Gallimard, 1973 (text-teatru-film).
India Song, 1974 (film).
Les Parleuses, dialoguri cu Xavière Gauthier, Minuit, 1974.
Baxter, Vera Baxter, 1976 (film).
Son nom de Venise dans Calcutta désert, 1976 (film).
Des journées entières dans les arbres, 1976 (film).
Le Camion (Camionul), 1977 (film).
Le Camion, urmat de *Entretien avec Michelle Porte*, Minuit, 1977.
Les Lieux de Marguerite Duras, dialoguri cu Michelle Porte, Minuit, 1977.
L'Eden Cinéma, Mercure de France, 1977 (teatru).
Le Navire Night, 1978 (film).
Césarée, 1979 (film).
Les Mains négatives, 1979 (film).
Aurélia Steiner, dite Aurélia-Melbourne, 1979 (film).
Aurélia Steiner, dite Aurélia-Vancouver, 1979 (film).
Le Navire Night; *Césarée*; *Les Mains négatives*; *Aurélia Steiner*, Mercure de France, 1979.
Vera Baxter ou les Plages de l'Atlantique, Albatros, 1980.
L'Homme assis dans le couloir, Minuit, 1980 (povestire).
Les Yeux verts, Caiete de Cinema, iunie 1980.
L'Été 80, Minuit, 1980.
Agatha, Minuit, 1981.
Agatha ou les lectures illimitées, 1981 (film).
Outside, Albin Michel, 1981.
L'Homme Atlantique, 1981 (film).
L'Homme Atlantique, Minuit, 1982 (povestire).

Savannah Bay, Minuit, 1982, ediție revizuită, 1983.
Dialogo di Roma, 1982 (film).
La Maladie de la mort, Minuit, 1982.
Théâtre III: *La Bête dans la jungle*, după Henry James, adaptare de James Lord şi Marguerite Duras; *Les Papiers d'Aspern*, după Henry James, adaptare de Marguerite Duras şi Robert Antelme; *La Danse de mort*, după August Strindberg, adaptare de Marguerite Duras, Gallimard, 1984.
L'Amant (Amantul), Minuit, 1984.
Les Enfants, 1984 (film).
La Douleur (Durerea), POL, 1985.
La Musica deuxième, Gallimard, 1985.
La Mouette de Tchékhov, Gallimard, 1985.
Les Yeux bleus cheveux noirs (Ochi albaştri, părul negru), Minuit, 1986 (roman).
La Pute de la côte normande, Minuit, 1986.
La Vie matérielle, POL, 1987.
Émily L., Minuit, 1987 (roman).
La Pluie d'été, POL, 1990 (roman).
L'Amant de la Chine du Nord, Gallimard, 1991.

Putem regăsi cel puţin un reprezentant al celor patru tipuri de titluri tematice definite de G. Genette (1987):

- titluri literare, *Amantul, Agatha*,
- titluri sinecdotice, *Ochi albaştri, părul negru*,
- titluri metaforice, *Outside*,
- titluri antifrastice, *Amanta engleză* (carte despre „menta englezească").

Să nu uităm însă asemănările între aceste tipuri şi variatele combinaţii posibile, putînd să apară şi alte principii de clasificare. În plus, amintim relativitatea unui titlu: „La un moment dat, descriind mama, în *La Pluie d'été*, spun: «are tenul ca Polonia». Cu o secundă înainte de a o scrie, nu credeam că sînt în stare să găsesc o asemenea expresie: «ten ca Polonia». Ar fi putut fi titlul cărţii *La Pluie d'été*" (Marguerite Duras).

Cheia exercițiilor din capitolul 3

EXERCIȚIUL 1

Dimensiunea secvențială a textului

Prima frază din text:

(1) Începînd cu cea de-a unsprezecea ediție, catalogul *Actes Sud* va apărea semestrial

caracterizează nevoia de a aduce (noi) informații.

După cum am văzut, lucrările de pragmatică, cercetările din domeniul actelor de limbaj arată că actul scrierii nu se concentrează pe schimbul de informații; dar ceea ce ne reține atenția și justifică interesul teoriilor școlii de la Praga (perspectiva funcțională a frazei) este obligativitatea de a organiza un enunț „ca și cum" funcția lui ar fi una informativă, chiar și atunci cînd ea nu este decît parțială.

Să analizăm evoluția dinamismul comunicativ din prima frază a cuvîntului înainte.

Prin „Începînd cu cea de-a unsprezecea ediție" ni se permite identificarea complementului circumstanțial ca temă proprie și numele predicativ „semestrial" ca remă proprie (ansamblul alcătuind partea rematică a frazei); în acest context, considerăm că adverbul „semestrial" aduce mai multe informații decît ediția (referent presupus a fi cunoscut de către cititorii care au avut, în 1988, catalogul celei de-a zecea ediții).

Fie următoarea reprezentare:

(1) Temă proprie – Temă – Trecere – Remă proprie.

Astfel, construirea primelor rînduri din cuvîntul înainte se bazează pe înlănțuirea temelor și pe coerența remelor.

(2) [P1] Începînd cu cea de-a unsprezecea ediţie, catalogul Actes Sud va apărea semestrial. [P2] Această ediţie este cea pentru primăvară, [P2'] viitoarea va fi pentru toamnă. [P3] În acest fel, repertoriul noutăţilor va fi mult mai bine structurat. [P4] Şi, ca de obicei, *Gazeta Actes Sud* va aduce bilunar informaţiile cele mai recente şi comentariile aferente.

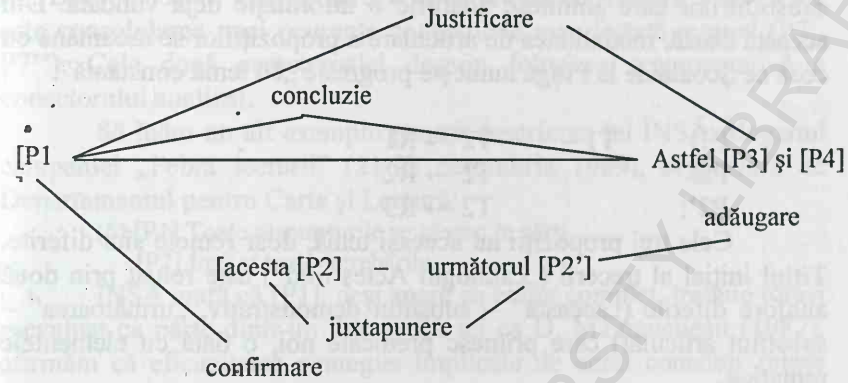
Sînt plasate în poziţie rematică („primăvară", „toamnă", „[repertoriul] ... mai bine structurat") elementele temporale care apar din semestrialitatea amintită în poziţia de remă din prima frază. Am putea chiar adăuga că fraza introdusă prin ŞI confirmă acest dinamism comunicativ plasînd, în poziţie de remă proprie, informaţii legate de o altă formă binară, periodicitatea bilunară (apariţia de două ori pe an pentru catalog, de două ori pe lună pentru gazetă).

Fie următoarea reprezentare:

[P1]:	T1 – T2	-	tr	-	R1
[P2]:	T2	-	tr	-	R2
[P2']:	T2	-	tr	-	R3
[P3]:	T3	-	tr	-	R4
[P4]:	T2 – T4	-	tr	-	R5 – R6

Cele patru propoziţii de la începutul cuvîntului înainte trimit către un plan de organizare textual asemănător celui pe care M. Charolles îl numeşte „perioadă": „Perioada este o unitate de enunţare a cărei membri sau componenţi (frastici) se află în raport de dependenţă" (1988, p. 6). De fapt, frazele acestei treceri alcătuiesc un întreg, raporturile dintre ele fiind marcate prin forme anaforice, adverbe şi conjuncţii de coordonare.

Prin urmare, structura periodică din (2) poate fi reprezentată astfel:



Această schematizare explică asocierile din cadrul perioadei. Componentele care figurează pe același nivel (pe aceeași linie orizontală) fac parte din același rang ierarhic. Ierarhizarea enunțurilor arată că [P3] se leagă, nu de enunțul care o precedă (adică de [P2']), ci direct de [P1]. În același fel, [P4] este legat nu numai de [P3], prin adăugare, ci și de [P1] (în sensul: există o noutate pentru catalog, dar cititorul nu trebuie să se neliniștească, gazeta va apărea tot bilunar).

Încercarea de a teoretiza intuițiile interpretative întîneşte numeroase probleme. O simplă informație (trecerea la o apariție semestrială) este miza operațiunilor enunțiative care funcționează pe baza reprezentării pe care editorul o are asupra publicului și a informațiilor pe care le împărtășește.

Un ultim exemplu împrumutat din primele rînduri din text ilustrează acest lucru; este vorba despre progresia tematică a primelor două fraze:

(3) [P1] Începînd cu cea de-a unsprezecea ediție, catalogul *Actes Sud* va apărea semestrial. [P2] **Această ediție** este cea pentru primăvară, **[P2'] viitoarea** va fi pentru toamnă.

Plasat în poziție de cataforă, segmentul „Începînd cu cea de-a unsprezecea ediție" introduce, din punctul de vedere al destinatarului, un suspans interpretativ rezolvat prin apariția substantivului și a

substituirilor care amintesc anaforic o informaţie deja validată. Din această cauză, modalitatea de articulare a propoziţiilor se aseamănă cu ceea ce Şcoala de la Praga numeşte progresie „cu temă constantă":

P1: T1 – T2 → R1
P2: T2 → R2
P2': T2 → R3

Cele trei propoziţii au aceeaşi temă, doar remele sînt diferite. Titlul iniţial al trecerii („catalogul Actes Sud") este reluat prin două anafore diferite („această" – substitut demonstrativ, „următoarea" – substitut articulat) care primesc predicate noi, o dată cu elementele rematice.

Articolul şi demonstrativul permit prezenţa aceluiaşi referent pentru două niveluri diferite ale memoriei discursive, oferind astfel indicii despre structurare. „Viitoarea" redă referentul ca parte dintr-un întreg (de fapt, caracterul semestrial implică două apariţii pe an; nu este necesară cuantificarea formei anaforice). Prin prezentarea catalogului, adjectivul demonstrativ „această" creează contextul verbal imediat pentru condiţiile de producere a discursului.

Dubla determinare denotă noutatea catalogului pentru ediţia din 1989. Dar nu este tot: nu este singura noutate, sau mai degrabă, după cum notează chiar H. Nyssen la mijlocul primului paragraf:

(4) [P5] Nu este **însă** singura noutate. [P6] De acum înainte, cataloage pe domenii vor fi adăugate celor generale. [P7] Şi, [P7'] pentru început, unul este consacrat teatrului, [P7''] al doilea muzicii [P7'''] şi al treilea, în mai, colecţiei de cărţi de buzunar care va fi lansată sub titlul *Babel*.

Să ne oprim asupra rolului pivot jucat de ÎNSĂ în structurarea primului paragraf.

Prima regulă de folosire a lui ÎNSĂ este cea de a recupera o afirmaţie dintr-un context recent (în acest caz, să păstrezi în memorie ceea ce afli nu reprezintă decît o primă ocurenţă); actul discursiv introdus prin ÎNSĂ aduce, ulterior, un argument în favoarea unei concluzii (paragrafele 2 şi 3) incluse în enunţul care, începînd din acel moment, devine complet; argumentul adus apare ca un supliment

(O. Ducrot, 1980). Prin urmare, a doua regulă de folosire a lui ÎNSĂ este consolidarea unei ocurențe contextuale manifestată mutual (P7', P7''). Cele două caracteristici descriu folosirea argumentativă a conectorului analizat.

Să luăm un alt exemplu pentru descrierea lui ÎNSĂ: sloganul campaniei „Febra lecturii" (21-22 octombrie 1989), organizată de Departamentul pentru Carte și Lectură:

(5) [P1] Toate răspunsurile se găsesc în cărți
[P2] Însă și toate întrebările.

• ÎNSĂ arată că [P1], deși apare ca enunț complet, trebuie totuși reevaluat ca parte dintr-un întreg. La fel ca D. Maingueneau (1987), afirmăm că eficacitatea strategiei implicate de acest conector reiese din faptul că enunțarea [P1] și [P2] este distinctă într-o primă fază: enunțătorul pare că, în momentul în care enunță [P1], nu prevăzuse [P2], ca și cum [P2] ar trimite la o altă modalitate. [P2] este un argument suplimentar. ÎNSĂ vizează chiar un text complet. De aceea, am putea parafraza sloganul sub forma următoarei entimeme (silogism trunchiat, raționament accesibil tuturor cu rolul de a persuada):

(6) Toate răspunsurile se găsesc în cărți
/ incomplet /
(or) Toate întrebările sînt [și ele] în cărți
/ incomplet /
(deci) Toate răspunsurile și toate întrebările sînt în cărți.
/ complet /

De fapt, este vorba de o falsă entimemă în măsura în care avem structura:

Premisă: Toate A sînt în B
Premisă: Toate C sînt în B
Concluzie: Toate A și toate C sînt în B.

Nu avem structura canonică a silogismului:

Premisă majoră: Toate A sînt în B
Premisă minoră: Toate B sînt în C
Concluzie: Toate A sînt în C.

În acest slogan se găsește iluzia unui raționament silogistic; de fapt, entimema este un silogism bazat pe asemănare și dezvoltat plecînd de la un punct probabil, în direcția și la nivelul publicului: este

un raţionament care trebuie înţeles de un public foarte larg; transpunînd acest lucru în retorica publicitară, susţinem ceea ce scrie J.-M. Adam faţă de entimemă: „Dacă silogismul poate fi trunchiat, atunci suprimarea uneia dintre propoziţii este posibilă prin evidenţa ei şi prin uşoara ei recuperare" (1987c, p. 233). Propoziţia implicită indică faptul că cititorii pot găsi totul în cărţi – răspunsurile, dar şi întrebările. Astfel, operînd o întoarcere la ceea ce a fost deja spus, ÎNSĂ introduce un al doilea act discursiv interpretabil ca o autocorectare.

Reluînd studiul cuvîntului înainte, constatăm că ÎNSĂ permite introducerea unui nou argument care vizează noile cataloage pe domenii:

(7) [P6] De acum înainte, cataloage pe domenii vor fi adăugate celor generale. [P7] Şi, [P7'] pentru început, unul este consacrat teatrului, [P7''] al doilea muzicii [P7'''], şi al treilea, în mai, colecţiei de cărţi de buzunar care va fi lansată sub titlul *Babel*.

[P6] este marca redacţională exemplară a aportului argumentativ al lui ÎNSĂ: pe de o parte, locuţiunea adverbială „de acum înainte" confirmă poziţia rematică atribuită datelor temporale; catalogul avînd o nouă periodicitate, este normal ca noutatea să fie prezentată în segmentul cu cea mai mare densitate de informaţii. Pe de altă parte, găsim în poziţie tematică „catalogului general" care reia, concluzionînd, noua caracteristică a semestrialităţii apariţiilor; în poziţie rematică, cea mai informativă, „cataloagele pe domenii" vor fi precizate în [P7].

[P7] este structurată de marcatorii enumerativi care introduc segmente textuale integrate linear în serie („şi, pentru început, unul"; „al doilea"; „şi al treilea"); ei funcţionează ca marcatorii de integrare lineară descrişi de G. Turco şi D. Coltier:

> Faţă de o serie lineară, MIL (Marcator de Integrare Lineară) poate avea 3 tipuri de funcţii:
> 1) Indică faptul că respectivul constituent discursiv pe care îl însoţeşte marchează deschiderea seriei.
> 2) Serveşte de legătură, constituentul discursiv pe care îl însoţeşte intră într-o serie în care nu este elementul iniţial.

3) Indică faptul că respectivul constituent discursiv pe care îl însoțește marchează închiderea seriei (1988, p. 60).

Anunțînd cele trei noi cataloage pe domenii, formele anaforice asigurate de seria ordinală orientează lectura. Dacă „un text nu este altceva decît strategia care constituie universul interpretărilor sale"* (U. Eco, 1985), atunci organizatorii textuali, prin funcția lor de ghidare, joacă un rol determinant în strategie. Elemente textuale și metatextuale („pentru început") însoțesc textul, îl comentează pentru a-i determina condițiile de interpretare.

Sînt prezentate cele două noutăți: acesta era rolul major al primului paragraf. Cele două macro-propoziții legate prin ÎNSĂ sînt, în acest sens, două argumente legate în vederea conturării unei concluzii: ea va fi dezvoltată în următoarele două paragrafe.

Să o studiem comparînd prima frază cu fiecare dintre ele:

(8) § 2 Aceste noi modificări au la bază ideea unei comunicări din ce în ce mai importante. [...]

(9) § Acest demers subliniază și importanța pe care nu încetăm să o acordăm fondurilor.

Începutul celui de-al doilea paragraf se realizează prin reluare demonstrativă, privilegiul unui substitut care anunță o concluzie.

O primă concluzie: importanța crescîndă a comunicării.

(10) [P8] Aceste noi modificări au la bază ideea unei comunicări din ce în ce mai importante în relația dintre noi, editorii, și librarii, bibliotecarii, ziariștii și cititorii. [P9] Noi am dori ca astfel ei să aibă acces la fondul nostru editorial și să afle cu precizie care sînt cărțile și autorii, traducătorii, prefațatorii și comentatorii lor.

În [P9], valoarea consecutivă a lui ASTFEL subliniază concluzia prezentată în [P8] și ajută la organizarea paragrafului de bază cu structură binară, închisă. Vom defini relația logică implicată în paragraf ca fiind consecutivă (A→B). Din acest punct, vom interpreta [P8] ca enunț al premiselor care conduc la o concluzie avansată în [P9].

---

* Umberto Eco, 1991, *Lector in fabula*, *op. cit.* p. 92 (n. t.).

Totuşi, echilibrul iniţial este contrariat (contrazis?) prin deschiderea celui de-al treilea paragraf introdus prin DAR:

(11) [P10] Dar acest demers subliniază şi importanţa pe care nu am încetat să o acordăm fondurilor. [P11] În clipa în care o noutate apare în catalog, îl îmbogăţeşte prin personalitatea ei. [P12] Perenitatea fondului de carte ne interesează în mod deosebit. [P13] Iar dacă vocaţia noastră este de a descoperi, atunci ne facem, în egală măsură, o datorie de onoare din a persevera cu încredere în alegerile noastre editoriale.

Remarcăm similaritatea perfectă între începuturile paragrafelor 2 şi 3: „Acestei noi modificări"/„Acest demers". Reluare demonstrativă şi, în egală măsură, schimbarea orientării argumentative, asigurată de conectorul DAR. Observăm logica argumentativă a paragrafului studiind raporturile sale cu paragraful precedent şi jocul intern al celor trei operatori DAR [P10] – ASTFEL [P12] – IAR [P13].

După cum notează O. Ducrot (1980) în studiile sale despre argumentare, DAR, plasat între două enunţuri, indică faptul că primul (Prop P = [P8]) are un scop argumentativ (Concl C = [P9]) opus celui de-al doilea (Prop Q = [P10]/[P11]) şi că locutorul nu şi-l asumă personal decît pe cel din urmă (Concl non-C = [P12]) pentru un motiv bine stabilit ([P13]). Acest lucru denotă că prop Q nu este, prin excelenţă, mai puternică decît prop P: „De fapt, singura constantă este că locutorul declară că nu ţine seama de primul în argumentarea pe care o construieşte şi că se bazează doar pe cel de-al doilea – forţa argumentativă superioară acordată acestuia nu este decît o justificare a deciziei" (O. Ducrot, 1980, p. 9).

În cuvîntul înainte, nu este vorba despre o opoziţie clară între P şi Q, ci mai degrabă despre o complementaritate (*cf.* valorii lui „şi", „în egală măsură"), chiar dacă aceasta orientează argumentarea într-o direcţie precisă şi diferită de cea din al doilea paragraf („perenitatea fondului de carte ne interesează în mod deosebit"; emfaza gramaticală susţine decizia). De acum înainte, DAR operează o redresare argumentativă, avînd o valoare concesivă în măsura în care poate fi parafrazat prin CU TOATE CĂ şi TOTUŞI.

Dispunem de mijloacele necesare pentru a descrie logica argumentativă a paragrafelor 2 și 3 și funcționarea acestui DAR, altfel decît în descrierea pe care o dă O. Ducrot.

Al doilea paragraf:

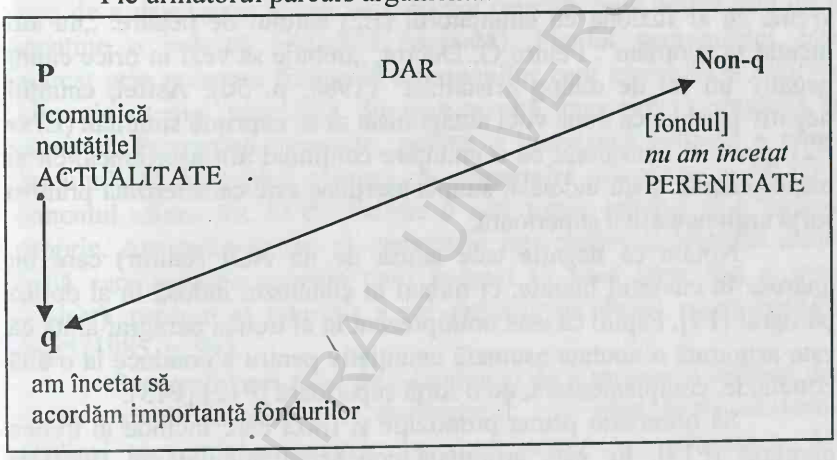
Propoziția p: [P8] *Aceste noi modificări* (reia conținutul primului paragraf) → comunică noul: ACTUALITATE.

Propoziția q (extrasă din p): *importanța pe care am încetat să o acordăm fondurilor* → uitarea fondurilor, a PERENITĂȚII.

Al treilea paragraf:

DAR **Propoziția non-q** ([P10]/[P11]): *importanța pe care nu am încetat să o acordăm fondurilor*: PERENITATE.

Fie următorul parcurs argumentativ:



DAR comentează astfel mișcarea textuală și permite explicarea tensiunii concesive: ACTUALITATE, dar și (mai ales?) PERENITATE.

Precizăm mărcile argumentative locale ale redresării operate prin DAR în cel de-al treilea paragraf.

Enunțul din [P10] marchează prezența negației („importanța pe care nu am încetat să o acordăm fondurilor"). Această propoziție negativă ajută descifrarea aserțiunii pe care o neagă („importanța pe

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

care am acordat-o întotdeauna fondurilor"). Ca urmare, de ce o asemenea alegere redacțională?

Dacă îl citãm pe O. Ducrot, prin negație se semnalează o reluare polifonică:

> Elementul pozitiv pe care îl declar subiacent enunțului negativ nu este un enunț (adică o suită de cuvinte), imputabil unui **locutor**, ci o atitudine, o poziție luată de un **enunțător** față de un anumit conținut, adică față de o entitate semantică abstractă (1984, pp. 218-219).

Locutorul (L) s-ar distanța de un enunțător (E1) căruia i-ar atribui un obiect de gîndire de tipul: „am încetat să acordăm", în vreme ce ar fuziona cu enunțătorul (E2) actului de negare: „nu am încetat să acordăm". Pentru O. Ducrot, „trebuie să vezi în orice enunț negativ un fel de dialog cristalizat" (1980, p. 50). Astfel, enunțul negativ permite ca două voci antagoniste să se exprime simultan (E1*vs* E2); poate fi considerat ca o enunțare conținînd atît aserțiunea, cît și respingerea ei. Fără îndoială, simpla aserțiune este caracterizată printr-o forță argumentativă superioară.

Notăm că negația este adusă de un NOI (editor) care nu apăruse în cuvîntul înainte, ci numai în concluzia indusă în al doilea paragraf [P9]. Faptul că este omniprezent în al treilea paragraf arată că este asigurată o noutate asumată enunțiativ pentru a conduce la o altă concluzie, complementară, de o forță superioară [P12]/[P13].

Să observăm prima propoziție și fraza care închide al treilea paragraf [P13]. Ea este articulată concluziei anunțate în [P12] și introdusă prin IAR.

În cazul de față, enunțătorul se bazează efectiv pe [P12] pentru a justifica enunțarea prin intermediul [P13]. Legătura dintre [P12] și [P13] are rolul de a prezenta un fapt deja cunoscut la care enunțătorul face doar o simplă aluzie.

Structura frazei introduse prin IAR poate fi citită sub forma: DACĂ p, atunci și p'. Vom analiza funcția esențială a conectorului, după cum notează J. Caron:

> [ea] ar putea fi concepută precum una care dă instrucțiuni auditorului, comandînd tipul de tratament pe care trebuie să îl efectueze asupra conținuturilor pentru a se conforma „intențiilor locutorului". Cu alte cuvinte, această funcție nu ar fi (doar) de ordin *declarativ*, ci *procedural* (1983, p. 151).

Prin urmare, o limbă naturală ar putea fi definită ca un mijloc de interacțiune. Iată una dintre ipotezele de bază ale pragmaticii lingvistice și textuale: activitatea de limbaj este o interlocuțiune și poartă urmele acestei interlocuțiuni.

Nu din întîmplare această frază încheie al treilea paragraf. De fapt, ea împacă modalitatea realizată prin *a vrea* (vocația unui editor este de a descoperi) și cea cu *a trebui* (sarcina unui editor este de a menține o politică editorială coerentă). Finalul paragrafului este marcat prin prezența frecventă a termenilor care semnalează relativa saturație a temei dezvoltate, din care rezultă fraza-sinteză pregătită în paragraf. Propunînd elemente „pentru o lingvistică textuală a paragrafului", H. Mitterand notează că „paragraful «fixează», la fel cum cimentul «fixează». El dobîndește o autonomie relativă și o funcție proprie. Am putea spune că paragraful este suprafața textuală minimală care permite apariția unui început (a unei teme sau a unui subiect), precum și saturația a cel puțin uneia dintre componentele sale" (1985, p. 91).

Paragraful are rolul de a facilita și de a programa lectura, dar și de a stabili un dialog cu destinatarul: este unul dintre sensurile analizei secvențial-enunțiative pe care tocmai am efectuat-o. M. Bahtin definește rolul paragrafelor:

> Intrînd mai adînc în esența lingvistică a paragrafelor, sîntem convinși că unele dintre trăsăturile lor esențiale sînt analoage replicilor unui dialog. Este vorba, într-un anumit fel, de dialoguri slăbite și transformate în enunțări-monologuri. La baza diviziunii discursului în părți, denumite paragrafe în forma lor scrisă, regăsim ajustarea la reacții prevăzute de auditor sau de cititor (1984, citat de T. Todorov, p. 158).

Găsim, în ultimul paragraf, o urmă explicită a acestei interpelări directe a cititorului:

[P14] Pentru ca toți cei care sînt interesați de acest fond de carte și de noutățile care apar lunar să poată găsi aici mărturia recunoștinței noastre.

Aici se găsește miza unui nou demers în analiza cuvîntului înainte: orientarea lui configurațională. Acțiunea constă în completarea dimensiunii secvențiale a textualității, distingînd trei planuri de analiză: referința (însăși structura semantică a discursului), enunțarea (nivelul de asumare a propozițiilor implicat de analiza secvențială), orientarea argumentativă și ilocuționară a textului.

Efectul textului din cuvîntul înainte (dinamica lui) va fi abordat în funcție de cele două demersuri complementare.

Orientarea configurațională a textului

Dimensiunea enunțiativă și argumentativă a textului

Am indicat că una dintre funcțiile esențiale ale unui cuvînt înainte la un catalog este de a informa în linii mari cititorul despre politica editorială. Apariția anuală a catalogului (chiar semestrială, în cazul de față) este un prilej, pentru editor, de a prezenta publicului fondurile de care dispune. Oare prezentarea este neutră? Cu siguranță nu, după cum am văzut, limba nu este niciodată doar informativă.

B. Combettes și R. Tomassone observă că, în textul informativ, sînt frecvente alunecările spre argumentare:

> Bineînțeles, în principiu, este posibil să informezi fără să argumentezi; în realitate, prezentarea este adesea furnizare de informații și, în același timp, explicare, de unde rezultă justificarea, probarea, tot ceea ce trimite la strategii argumentative: este dificil să fixăm limita între a ști și a crede. Invers, sînt frecvente cazurile în care un text, în mod intenționat și evident argumentativ, conține pasaje informative menite să susțină demersul persuasiv prin argumente „obiective" și indiscutabile (1988, p. 7).

B. Combettes și R. Tomassone nu se opresc la „aceste probleme de politipologie care aparțin, după părerea noastră, unui alt nivel de analiză" (1988, p. 7). Vom ține cont de ele în măsura în care manifestă diferite asumări enunțiative la locutor și definesc una sau mai multe orientări argumentative.

În această privință, sîntem de acord cu M. Mouillard și J.-F. Tétu privind munca ziaristului:

> [El] nu se limitează niciodată la un „a ști" constituent al informației; el conține întotdeauna măcar un „a-i face pe ceilalți să creadă că tot ce e spus e și adevărat" prin care se definește persuasiunea. Informația, la drept vorbind, nu este comunicarea unui conținut (care nu ar trebui să apară decît sub forma unui enunț de sine stătător); rezultatul ei este doar stabilirea unui echilibru între conținuturile dintre destinator și destinatar. Persuadarea, în schimb, adaugă informației o imagine asupra conținutului celuilalt, care ajunge la o echilibrare între „a face să creadă" al destinatorului și „a crede" al destinatarului (1989, p. 176).

Vom folosi aceste idei pentru a vedea în ce fel jocul subtil al formelor de echilibrare se dezvoltă în textul nostru privind cuvîntul înainte. Pentru aceasta, vom ține seama de asumarea enunțiativă a enunțurilor și de orientarea argumentativă globală a textului.

Dacă locutorul (L = editorul = H. Nyssen) se poate angaja sau desprinde, asumîndu-și sau nu propoziția enunțată, atunci un enunțător (E) se află mereu la originea propoziției pe care locutorul o poate prezenta ca validă sau nu în spațiul realității sale. Vom relua cele trei cazuri rezumate de J.-M. Adam:

> - dacă E = L: propoziția este validă în spațiul locutorului (R);
> - dacă E ≠ L: propoziția este validă într-un alt spațiu (M chiar contra-factual ipotetic I);
> - dacă E = Ø: propoziția este dată ca validă în ordinea lucrurilor (1989, p. 197).

Din această cauză, orice expresie lingvistică este marcată argumentativ și enunțiativ: prin enunțarea unei propoziții, există

(co)construire a unui spaţiu semantic de către destinatarul-interpretant. El operează pe baza diferiţilor marcatori care garantează că, într-un spaţiu semantic, o propoziţie are valoare de argument pentru o concluzie. Este ceea ce descrie şi M. Bahtin (1984): „enunţul (stilul şi compoziţia lui) este determinat de raportul de valoare pe care locutorul îl instaurează faţă de enunţ" (1984, p. 298).

Pe ce se bazează raportul de valoare în cuvîntul înainte scris de H. Nyssen? Care sînt acei marcatori care permit (re)construirea spaţiului semantic de către destinatar-interpretant? Răspunsurile la aceste întrebări fac trimitere la analiza dimensiunii secvenţiale locale (apoi globale) efectuată mai sus, adică la modul în care secvenţele din propoziţii pot fi integrate treptat într-un întreg coerent – construirea unei reprezentări orientate.

Angajamentul locutorului este asigurat de semnătura din cuvîntul înainte; apariţia unui NOI în [P9], prezent pînă la finalul textului atestă asumarea propoziţiilor şi determină o recitire a propoziţiilor de la [P1] la [P7], la fel ca şi propoziţiile sintetizate în [P8] care au valoare de argument pentru concluzie [P9]. Am văzut deja că această concluzie era ea însăşi depăşită de o alta [P12]/[P13].

Două tipuri de marcatori au asigurat funcţia de asumare:

1) Marcatorii referenţiali (care prin proprietăţile lor trimit la indivizii-obiect) analizaţi în progresia tematică şi în formele anaforice din text: „această", „viitoarea", „unul", „al doilea", „al treilea", „aceste modificări", „îl"...
2) Marcatorii sau conectorii analizaţi în utilizările argumentative: „şi", „dar", „astfel", „iar".

Faptul că asumarea enunţiativă este relativ omogenă nu ne va surprinde într-un text în care rolul scriptorului este de a-l conduce pe cititor, cît mai bine cu putinţă (din punctul lui de vedere), la înţelegerea originalităţii şi a specificului politicii editoriale de la Actes Sud.

Cuvîntul înainte subliniază faptul că pertinenţa argumentativă constă în enunţarea şi în valoarea locutorului-enunţător (EU-VALID) şi implicit în co-enunţători (NOI-VALID); acest ultim aspect este sensibil la punerea în lumină a unei validităţi a propoziţiilor aşteptată de „partenerii" editorului (librari, bibliotecari, ziarişti, cititori: „ei să

aibă acces..." [s. n.]) și manifestată explicit în apelul final către public [P14].

O macro-structură semantică, rezumat al cuvîntului înainte, poate fi construită pe baza ultimei propoziții (catalogul ca mărturie a recunoștinței editorului față de public), consecință a unei serii de propoziții. Implicit, va rezulta valoarea ilocuționară a mărturiei: îndemn final care asigură unificarea unei succesiuni de propoziții prin crearea unui întreg semnificativ.

EXERCIȚIUL 2

J.-M. Floch, directorul de la Ipsos Sémiotique, definește originalitatea campaniei publicitare față de alte comunicări ale editurilor:

> Practic [nu regăsim aici] nici o critică elogioasă, nici un efect de vitrină de librărie care prezintă cartea printr-o copertă deosebită sau integrată savant într-o serie de citate, de extrase din presă și de ilustrații de orice fel, sau nici un efect de panou publicitar care întinde pe toată mărimea paginii numele autorului sau premiul pe care l-a obținut pentru carte (1989, p. 11).

Filosofia comunicării editoriale trimite, desigur, la imaginea de marcă pe care editura Presses Universitaires de France vrea să o arate publicului: o imagine realizată cu seriozitate, cu competență științifică, cu prestigiul unei tradiții în care alegerile editoriale susțin și popularizează, în toate disciplinele, o dezbatere deschisă, contradictorie și complexă.

Prin urmare, organizarea textuală a demersului este alcătuită dintr-o descriere relativ „obiectivă" în care argumentarea este un principiu derivat ce apare în valorile vehiculate.

Două trăsături caracteristice ale textualității descriptive sînt prezentate constant în acest ansamblu publicitar: pe de o parte, expansiunea predicativă a proprietăților-calităților sau a părților din

carte; pe de altă parte, structura definitorie a tipului lexicografic („această carte este..." sau „această carte, ea este cea care...").

Să analizăm extrasele publicitare (1) şi (2):

(1) Cartea *Anuarul lumii sportive franceze* este mai întîi prezentat în diferitele părţi care îl alcătuiesc: „De la Patrick Abada la Gilles Zok". În centrul procesului descriptiv se găseşte aspectualizarea; ea trimite la părţile întregului constituit de obiectul discursului descriptiv (tema-titlu = *Anuarul lumii sportive franceze*). Aspectualizarea declanşează şi o proprietate sau o calitate a temei-titlu („această carte unică"). Operaţiunea de tematizare poate trimite la diferitele părţi ale obiectului descris („informaţii inedite şi personale despre ceea ce...", adică de la litera A la Z).

(2) Prezentarea cărţii *Istoria populaţiei franceze* arată puţin altfel; mai întîi sînt enunţate diferite elemente ale obiectului descris: „Istoria identităţilor, destinelor, istoria diferenţelor". Cartea este apoi prezentată sub forma unei definiţii minimale: „Istoria populaţiei franceze **este** întîlnirea unei Naţiuni cu poporul ei".

Vom analiza alte două exemple ale funcţionării textuale foarte răspîndite în această campanie publicitară: (3) şi (4).

În extrasul publicitar pentru cartea lui Michel Meyer, *Ştiinţă şi metafizică la Kant* (5), regăsim o formulare mai complexă în actul definitoriu de prezentare a cărţii: Structura sintactică este un calcul al coordonării latine: „nu doar... ci şi".

(5) Această carte **nu este doar** o interpretare a *Criticii raţiunii pure*, (ci) îşi propune **să explice** (şi) în ce fel kantianismul este piatra de temelie a întregii filosofii contemporane, atît în ramuri, cît şi în rădăcinile ei adînci.

Nevoia de a oferi o explicaţie, chiar în textul prezentării cărţii, se leagă de campania publicitară generală de la PUF: „Cărţile de la PUF pun întrebări lumii". Există probleme, întrebări care se adresează tuturor şi cărţile de la PUF încearcă să le ofere şi elemente de răspuns. Este şi scopul comunicării, după cum apare ea definită de editor în prefaţa cărţii lui J.-M. Floch:

> Această filosofie a întrebării este firul nostru călăuzitor: ea ilustrează finalitatea statutului nostru, noblețea tradiției universitare, năzuința noastră spre universalitate (1989, p. 8).

După cum observăm, în prezentarea cărților de la PUF sînt folosite două procedee paratextuale: primul constă în definirea pe scurt a cărții; imaginea de marcă a editurii permite conturarea orientării argumentative globale, cea a calității și a rigorii textelor editate. Al doilea procedeu precizează și diferitele proprietăți sau părțile aferente cărților, miza editorială a întrebărilor lumii avînd rolul de a afirma demersul problematic al cărților.

Trei extrase publicitare confirmă explicit primul procedeu textual de definire a cărții: (6), (7) și (8). În cele trei texte de prezentare, verbele „a defini" și „a descrie" sînt direct perceptibile. Descrierea asigură funcția paratextuală de promovare a cărților savante. Ea este procesul textual potrivit pentru a-i atrage pe cititori.

Două alte extrase publicitare ne ajută să înțelegem logica paratextuală a celui de-al doilea procedeu al scriiturii: (9) și (10).

În (9), expresia „schemele care alcătuiesc" corespunde întru totul definiției pe care am dat-o „părților" descrierii. Enumerarea reflectă gradul zero reunit în jurul unei teme-titlu federatoare („umanitatea"). Putem vorbi de o închidere a unui proces prescriptiv, închidere pe care nu o regăsim, de pildă, în prezentarea operei complete a lui Freud: „Wunsch: dorință, gust, năzuință, chef, foame, atracție, urare, concupiscență, dorire, voință etc.".

În (10), prezentarea cărții *Studii sociologice* de Raymond Aron se deschide cu prezentarea „iată" care introduce diferitele părți ale cărții: „principalele articole scrise de Raymond Aron". Însă enumerarea (deschisă) reapare cînd se indică natura problemelor tratate.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Concluzie

La finalul acestui studiu, ni se pare util să formulăm cîteva remarci provizorii care se doresc a fi o incitare, pentru cititor, pentru a acorda o atenție deosebită ansamblului multiform și eterogen care este paratextul.

Cu toate că ar putea părea puțin paradoxal, de la bun început, precizăm că paratextul de sine stătător nu există; de fapt, nu se pune problema să știm dacă un anumit element „aparține" sau nu paratextului, ci dacă este sau nu pertinent să îl considerăm ca atare. Din motive de metodă și de eficacitate, am preferat mai degrabă să prezentăm un anumit număr de practici și de efecte.

Ne-am ocupat de ceea ce am considerat a fi esența paratextului, mai precis orientarea lui argumentativă. Din acest punct de vedere, am considerat util să abordăm titlurile, epigrafele, dedicațiile și alte prefețe, deoarece aici se regăsește o intenție, o interpretare auctorială sau editorială care influențează lectura prin forța ei. De altfel, scopul ilocuționar al unei coperte sau al unei supracoperte, al unui catalog sau al unei campanii publicitare predispune cititorul la un mod de receptare deosebit de care trebuie să ținem seama. În acest sens, periferia textului, uneori ignorată, alteori devalorizată, nu este un supliment sufletesc pentru o plăcere iluzorie, ci o informație importantă care pune în joc responsabilitatea autorului și voința editorului.

Nu ne-am propus să înlocuim puterea textului printr-un nou fetiş care ar fi paratextul. După cum textul nu poate exista fără context, nici paratextul nu are sens decît în relaţie cu textul. Pentru a ilustra acest fapt, cea mai bună imagine ne este oferită de G. Genette: „Şi dacă textul fără paratext este adesea ca elefantul fără cornac, o putere infirmă, paratextul fără text este un cornac fără elefant, o paradă prostească" (1987, p. 376). Prin urmare, studierea periferiei textului se situează între examinarea iluzoriului şi a esenţialului sau, mai degrabă, într-un du-te-vino neîncetat şi necesar între prezenţa textului în paratext şi ecoul paratextului în text: nu unul fără celălalt, ci unul cu celălalt.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Index de noțiuni

Anaforă 98, 113, 149, 150
Ancorare (operațiune de) 85, 87, 131, 132
Argumentare/argumentativ 16, 73, 94, 97, 118, 170, 174
Asimilare (operațiune de) 86
Aspectualizare (operațiune de) 85, 87, 131, 132
Atribuire (operațiune de) 85, 131

Catalog 93, 98, 100
Concentrare 45, 46
Conectori 31, 32, 38, 109, 110, 115, 117, 146, 149, 170
Context 35, 47
Copertă 124, 130

Dedicație 72, 73, 78
Descriere 83, 89, 136
Dimensiune configurațională 36, 128
Dimensiune secvențială 33, 36, 39, 40, 109, 122, 145, 163
Dimensiune semantico-referențială 155
Discurs 33-35

Enunțare 37
Epigraf 57, 60, 65, 69
Epitext auctorial 22, 51
Epitext editorial 25, 36
Eterogenitate 41

Hipertextualitate 19, 28

Interacțiune socială 33, 46
Ironie 29, 30, 105-107

Logici sociale 45

Macro-propoziție 39, 41
Metadiscurs 29, 30
Micro-propoziție 39, 41

Narațiune 124, 125,
Numele autorului 51, 52, 54, 56

Omogenitate 41

Parodie 27, 28, 30
Pastișă 128, 129
Peritext auctorial 22, 51
Peritext editorial 22, 23, 25, 36
Polifonie/polifonic 71, 102, 115, 121
Prefață 72
Propoziție 37-39, 41, 42, 101
Publicitate 25, 36, 48, 140

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Referință 37, 70, 148, 153, 174
Reformulare 31, 32, 90, 100, 138

Relație (punere în) 52, 55, 71, 85, 89
Reprezentări 37, 72, 108, 121, 138, 143
Rezistență 45, 46

Schematizare 83, 85
Strategie editorială 45, 46

Supracopertă 23, 36, 135

Temă-titlu 85, 87, 89-91, 99, 100, 136-138
Tematizare (operațiune de) 86, 87, 91, 178
Text 15, 20, 21, 33, 35, 42, 43, 55, 155
Tipologie 39, 40
Titluri 11, 22, 81, 162

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Index de autori

Aragon 61, 62
Artaud 63

Blixen 135-139

Calvino 5
Céline 58, 66
Cendrars 64
Corbière 56

Dac 63, 64
Djian 65-68
Dostoievski 69

Edelman 26, 27, 31, 32

Flaubert 58, 88
Fuentes 59

Gracq 54
Groucho Marx 60

Handke 60
Hölderlin 63

James 124, 130, 132-134, 162
Joyce 63

La Fontaine 72-75, 77-80
Lanza del Vasto 62, 63
London 61, 62

Maalouf 60
Mac Coy 124
Mallarmé 63
Montaigne 16, 58

Orsenna 52-55

Racine 61

Tournier 62

Yourcenar 98-100

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Bibliografie

ADAM J.-M., 1984, *Le Récit*, PUF (col. „Que sais-je"), Paris.

1987a, „Textualité et séquentialité: l'exemple de la description", *Langue française*, nr. 74, Larousse, Paris, pp. 51-72.

1987b, „Types de séquences élémentaires", *Pratiques*, nr. 56, Metz, pp. 54-79.

1987c, „Syllogisme et enthymème: de la logique au texte publicitaire", *Revue européenne des sciences sociales*, tomul XXV, nr. 77, pp. 231-241.

1989, „Pour une pragmatique linguistique et textuelle", în C. Reichler (coord.), *L'Interprétation des textes*, Ed. de Minuit, Paris, pp. 183-222.

1990, *Éléments de linguistique textuelle*, Mardaga, Liège.

1991, „Textes, discours, types et genres", *Études de linguistique appliquée*, nr. 83.

ADAM J.-M. & PETITJEAN A., 1989, *Le texte descriptif*, Nathan Université, Paris.

ADAM J.-M. & REVAZ F., 1989, „Aspects de la structuration du texte descriptif: les marqueurs d'énumération et de reformulation", *Langue française*, nr. 81, pp. 59-98.

ANSCOMBRE J.-C, 1983, „Pour autant, autant, pourtant (et comment): à petites causes, grands effets", *Cahiers de linguistique française*, nr. 5, Universitatea din Geneva, Geneva, pp. 37-84.

ANSCOMBRE J.-C. & DUCROT O., 1983, *L'argumentation dans la langue*, Mardaga, Liège.

APOTHÉLOZ D., 1983, „Éléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial", *Degrés*, Bruxelles, pp. B 1-19.

AUTHIER-REVUZ J., 1982, „Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours", *DRLAV*, Université de Paris VIII, pp. 91-151.

BAKHTINE M., 1984, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris.

BAKHTINE M. & VOLOCHINOV V.N., 1977, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, „Le sens commun", Éd. de Minuit, Paris.

BARTHES R., 1973, *Le plaisir du texte*, Seuil.

1977, „Théorie du texte", *Encyclopaedia Universalis*, pp. 1013-1017.

BASIRE B., 1985, „Ironie et métalangage", *DRLAV*, nr. 32, Université de Paris VIII, pp. 129-150.

BERRENDONNER A., 1981, *Éléments de pragmatique linguistique*, Éd. de Minuit (col. „Propositions"), Paris.

BORILLO A., 1985, „Discours ou métadiscours?", *DRLAV*, nr. 32, Université de Paris VIII, pp. 47-61.

BOURDIEU P., 1991, „Le champ littéraire", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nr. 89, septembrie, pp. 3-47.

BOUVAIST J.-M., 1991, *Pratiques et métiers de l'édition*, Éd. du Cercle de la librairie (reed.), Paris.

BRONCKART J.-P., 1985, *Le Fonctionnement des discours*, Delachaux & Niestlé, Lausanne.

1987, „Interactions, discours, significations", *Langue française*, nr. 74, Larousse, Paris, pp. 29-50.

BRUNET P., 1975, „Des animaux et des hommes", *Fables de La Fontaine*, document dactilografiat, liceul H. de Balzac, Paris.

CARON J., 1983, *Les Régulations du discours*, PUF (col. „Psychologie d'aujourd'hui").

CHARLES M., 1985, *L'Arbre et la source*, Seuil (col. „Poétique"), Paris.

CHAROLLES M., 1986, „La gestion des orientations argumentatives dans une activité rédactionnelle", *Pratiques* nr. 49, Metz, pp. 87-99.

1988, „Les plans d'organisation textuelle: périodes, chaînes, portées et séquences", *Pratiques*, nr. 57, Metz, pp. 3-13.

CHAROLLES M. & COLTIER D., 1986, „Le contrôle de la compréhension dans une activité rédactionnelle: éléments pour l'analyse des reformulations paraphrastiques", *Pratiques*, nr. 49, Metz, pp. 51-66.

COMBETTES B. & TOMASSONE R., 1988, *Le texte informatif, aspects linguistiques*, De Boeck (col. „Prisme"), Bruxelles.

COMPAGNON A., 1979, *La seconde main ou le travail de la citation*, Le Seuil, (col. „Poétique"), Paris.

CULIOLI A., 1979, „Valeurs modales et opérations énonciatives", în

Modèles linguistiques, tom 1, fascicul 2, Presses Universitaires de Lille, pp. 39-59.
DERRIDA J., 1972, *La dissémination*, Le Seuil (col. „Tel Quel"), Paris.
DUBOIS J., 1973, *L'Assommoir d'É. Zola: société, discours, idéologie*, Larousse, Paris.
DUCHET C, 1971, „Pour une sociocritique, ou variations sur un incipit", *Littérature*, nr. 1, Larousse, Paris.
DUCROT O., 1980, *Les mots du discours*, Éd. de Minuit (col. „Le sens commun").
1984, *Le dire et le dit*, Ed. de Minuit (col. „Propositions"), Paris.
ECO U., 1985 (trad. fr.), *Lector in fabula*, Grasset (col. „Figures"), Paris.
FAUCONNIER G., 1984, *Espaces mentaux*, Éd. de Minuit (col. „Propositions"), Paris.
FLOCH J.-M., 1989, *Le? livres des PUF quest?onnent le mond?, étude sémiotique*, PUF, pp. 9-52.
FOUCAULT M., 1969, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris.
1971, *L'Ordre du discours*, Gallimard, Paris.
GENETTE G., 1979, *Introduction à l'architexte*, Le Seuil (col. „Poétique"), Paris.
1982, *Palimpsestes*, Le Seuil (col. „Poétique"), Paris.
1985, *Nouveau discours du récit*, Le Seuil (col. „Poétique"), Paris.
1987, *Seuils*, Le Seuil (col. „Poétique"), Paris.
GOLDENSTEIN J.-P., 1990, *Entrées en littérature*, Hachette FLE.
GRÉSILLON A. & MAINGUENEAU D., 1984, „Polyphonie, proverbe et détournement, ou un proverbe peut en cacher un autre", *Langages*, nr. 73, Larousse, Paris, pp. 112-125.
GRIZE J.-B., 1974, „Argumentation, schématisation et logique naturelle", *Revue européenne des sciences sociales*, XII, nr. 32, Droz, Geneva.
GULICH E. & KOTSCHI T., 1983, „Les marqueurs de reformulation paraphrastique", *Cahiers de linguistique française*, nr. 5, Universitatea din Geneva, Geneva, pp. 305-351.
HAMON P., 1986, „Description", document dactilografiat.
HELGORSKY F., 1987, „Le roman sentimental", *Pratiques*, nr. 54, Metz, pp. 5-19.
HOEK L., 1981, *La marque du titre – Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton.
JAYEZ J., 1988, „Alors: description et paramètres", *Cahiers de linguistique française*, nr. 9, Universitatea din Geneva, Geneva, pp. 133-175.
KAMUF P., 1991, *Signatures*, Galilée, Paris.

KERBRAT-ORECCHIONI C., 1980, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, A. Colin (col. „Linguistique"), Paris.
1986, *L'implicite*, A. Colin (col. „Linguistique"), Paris.
KLEIBER G., 1987, „Mais à quoi sert donc le mot chose? Une situation paradoxale", *Langue française*, Larousse, Paris, nr. 73, pp. 109-127.
LABOV W., 1978, *Le parler ordinaire*, Éd. de Minuit, Paris.
LANE P., 1991, „Seuils éditoriaux", *Espaces Temps*, nr. 47-48, pp. 91-108.
1992, „L'écriture paratextuelle: une écriture superficielle?", în *Écritures, écritures*, URA-CNRS/CRDP Rouen.
LAUGAA M., 1986, *La pensée du pseudonyme*, PUF, Paris.
LEJEUNE P., 1975, *Le pacte autobiographique*, Le Seuil (col. „Poétique"), Paris.
MAILHOT L., 1985, „Le métatexte camusien", *Cahiers Albert Camus*.
MAINGUENEAU D., 1984, *Genèse du discours*, Mardaga, Bruxelles.
1987, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas.
MARIN L., 1990, „Préface-image, le frontispice des Contes de Perrault", *Europe*, nr. 739-740, Paris, pp. 114-123.
MARTIN R., 1983, *Pour une logique du sens*, PUF (col. „Linguistique nouvelle"), Paris.
1985, „Argumentation et sémantique des mondes possibles", *Revue internationale de philosophie*, 155/4, pp. 302-321.
1987, *Langage et croyance*, Mardaga, Liège.
MASSIN A., 1989, *L'ABC du métier*, Imprimerie Nationale, Paris.
MATTELART A. & STOURDZÉ Y., 1982, *Technologie, culture et communication*, La Documentation Française (colecţia de rapoarte oficiale), Paris.
MIÈGE B., 1989, *La société conquise par la communication*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.
MITTERAND H., 1979, „Les titres des romans de Guy des Cars", în *Sociocritique*, Nathan, pp. 89-97.
1985, „Le paragraphe est-il une unité linguistique?", în *La notion de paragraphe*, Éd. CNRS, Paris, pp. 85-95.
MOLINO J., 1974, „Sur les titres des romans de Jean Bruce", *Langages*, nr. 35, Larousse.
MOUILLAUD M. & TÉTU J.-F., 1989, *Le journal quotidien*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
PLANTIN C, 1985, „La genèse discursive de l'intensité: le cas de si intensif", *Langages*, nr. 80, Larousse, pp. 35-53.
PUECH J.-B., 1982, *L'auteur supposé. Essai de typologie des écrivains*

imaginaires en littérature, thèse EHESS.
REUTER Y., 1985, „La quatrième de couverture", *Pratiques*, nr. 48, Metz, pp. 53-70.
REVAZ F., 1989, „Du référentiel au textuel: le cas de la description d'états", în *Modèles du discours*, P. Lang (col. „Sciences pour la communication"), pp. 359-376.
ROULET E., 1987, „Complétude interactive et connecteurs reformulatifs", *Cahiers de linguistique française*, nr. 8, Universitatea din Geneva, Geneva.
SABRY R. 1987, „Quand le texte parle du paratexte", *Poétique*, nr. 69, februarie, Seuil, pp. 83-101.
SPERBER D. & WILSON D., 1978, „Les ironies comme mentions", *Poétique*, nr. 36, Le Seuil, Paris, pp. 399-412.
1989 (trad. fr.), *La Pertinence*, Éd. de Minuit (col. „Propositions"), Paris.
STAROBINSKI J., 1961, *L'Œil vivant*, Gallimard, *NRF*, „Le Chemin", Paris.
TODOROV T., 1981, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Le Seuil (col. „Poétique"), Paris.
TURCO G. & COLTIER D., 1988, „Des agents doubles de l'organisation textuelle: les marqueurs d'intégration linéaire", *Pratiques*, nr. 57, Metz, pp. 57-79.
VERRIER J., 1988, *Les débuts de romans*, Bertrand-Lacoste, Paris.
VIALA A., 1985, *La naissance de l'écrivain*, Éd. de Minuit, Paris.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

Cuvînt înainte / 7
Introducere / 11

Capitolul 1: **Definiția paratextului** / 15
1. Elemente de definiție / 15
2. Istoricul și definirea unei noțiuni de către Gérard Genette / 18
3. Formele textuale ale paratextului editorial / 22
3.1. Peritextul editorial / 22
3.2. Epitextul editorial / 24
3.3. Studierea unui exemplu: un text de prezentare de la Editura Seuil / 26
4. Analiza pragmatică și textuală / 32
4.1. Delimitarea domeniului / 32
4.2. Cadrul analizei: textul și propoziția / 37
5. Domeniul studiat: „comunicare, editare" / 43
5.1. Considerații teoretice / 43
5.2. Paratextul editorial: spațiu al interacțiunii sociale / 46
Exerciții / 49

Capitolul 2: **Paratextul autorului** / 51
1. Definiția paratextului auctorial / 51
1.1. Numele autorului / 51
2. O componentă strategică: epigraful / 57
2.1. Funcțiile epigrafului / 60
2.2. Pentru o pragmatică a epigrafului / 69
3. Prefețe și dedicații: exemplul *Fabulelor* lui La Fontaine / 72
3.1. (Para)textele / 72
3.2. Valorificarea fabulelor / 73
3.3. Lectura fabulelor / 78
Exerciții / 81

BCU "ION CREANGĂ" UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul 3: **Paratextul editorului** / 83
1. Perspective teoretice: exemplul catalogului / 83
1.1. Descrierea, modul dominant al textualității / 83
1.2. Prezentarea colecției „Bouquins", Robert Laffont / 88
1.3. Cuvîntul înainte la catalogul de la Éditions Minuit / 93
1.4. Notele de catalog / 98
2. Studiul unei campanii publicitare, Gallimard Jeunesse / 101
2.1. Dimensiunea enunțiativă și referențială a propozițiilor / 102
2.2. Dimensiunea secvențială a propozițiilor / 109
2.3. Orientarea argumentativă a campaniei publicitare / 121
3. Coperte și supracoperte / 123
3.1. Contractele de lectură ale copertei / 123
3.2. Rolul supracopertei / 135

Exerciții / 139

Cheia exercițiilor / 143

Cheia exercițiilor din capitolul 1 / 143
Cheia exercițiilor din capitolul 2 / 157
Cheia exercițiilor din capitolul 3 / 163

Concluzie / 181

Index de noțiuni / 183

Index de autori / 185

Bibliografie / 187

BCU IASI - FILTRA UNIVERSITY LIBRARY

CLUBUL DE CARTE

INSTITUTUL EUROPEAN

Stimate Cititor,

Institutul European Iaşi vine în sprijinul dumneavoastră ajutîndu-vă să economisiţi timp şi bani.

Titlurile dorite – unele căutate îndelung prin librării – pot fi comandate acum direct de la *Editură*!

Consultaţi oferta! Completaţi apoi talonul de comandă (carte poştală) din subsolul paginii. Nu uitaţi să înscrieţi, cu atenţie, titlul şi numărul de exemplare solicitate.

Plata se va face ramburs (la primirea coletului poştal), taxele poştale fiind suportate de editură.

Şi pentru că dumneavoastră apreciaţi cărţile noastre, meritaţi din plin să faceţi parte din **Clubul de carte Institutul European**, beneficiind totodată de reduceri semnificative de preţ.

Astfel:

- pentru 2 cărţi comandate reducerea este de 10 %;
- pentru 3 cărţi comandate reducerea este de 15 %;
- pentru 4 cărţi comandate reducerea este de 20 %;
- pentru 5 cărţi comandate reducerea este de 25 %;
- peste 10 cărţi comandate reducerea devine 30 %.

Colecţia **UNIVERSITARIA**

- *Agresivitatea în şcoală*, Laurenţiu Şoitu, Cornel Hăvîrneanu, 240 pag.
- *Comunicarea*, Denis McQuail, 272 pag.
- *Consiliere educaţională*, Elena Dimitriu-Tiron, 268 pag.
- *Construcţia simbolică a cîmpului electoral*, Ioan Drăgan et al., 496 pag.

Numele .....

Cod numeric personal .....

Strada .....

Bl. ..... Sc. ..... Et. ..... Ap. .....

Judeţ (sector) ..... Cod .....

Localitatea ..... Tel .....

CARTE POŞTALĂ

Nu timbraţi

Destinatar

EDITURA

Institutul European

C.P. 161, Cod 700198, IAŞI

Depuneţi cartea poştală, completată, în cea mai apropiată cutie poştală!

- *Curs de ştiinţă politică*, Gianfranco Pasquino, 368 pag.
- *Discursul puterii*, Constantin Sălăvăstru, 360 pag.
- *Etudes de droits constitutionnel*, Genoveva Vrabie, 360 pag.
- *Învăţarea autodirijată şi consilierea pentru învăţare*, Horst Siebert, 272 pag.
- *Introducere în ştiinţa comunicării şi a relaţiilor publice*, Flaviu Călin Rus, 104 pag.
- *Istoria filosofiei moderne. I Renaşterea*, Titus Raveica, 404 pag.
- *Managementul resurselor umane*, Ana Constantin şi Ticu Constantin, 248 pag.
- *Manual de etnografie*, Marcel Mauss, 268 pag.
- *Manipularea cuv]ntului*, Philippe Breton, 180 pag.
- *Marile migraţii din estul şi sud-estul Europei*, Victor Spinei, 516 pag.
- *Mass media, astăzi*, Dorin Popa, 248 pag.
- *Metodele în sociologie*, Henri Peretz, 152 pag.
- *Noţiunea de cultură în ştiinţele sociale*, Denys Cuche, 184 pag.
- *O psihologie a educaţiei*, Gabriel Albu, 404 pag.
- *Parteneriate şcoală-familie-comunitate*, 172 pag.
- *Pedagogie postmodernă*, Emil Stan, 162 pag.
- *Pedagogie constructivistă*, Horst Siebert, 228 pag.
- *Pedagogia comunicării*, Laurenţiu Şoitu, 280 pag.
- *Procese interpersonale*, Ştefan Boncu, 280 pag.
- *Relaţii publice şi publicitate*, Flaviu Călin Rus, 236 pag.
- *Romancieri interbelici*, Livia Iacob, 180 pag.
- *Să înţelegem jurnalismul*, John Wilson, 330 pag.
- *Semiotică, societate, cultură*, Daniela Rovenţa-Frumuşani, 312 pag.
- *Sociologia dezvoltării comunitare*, Ion I. Ionescu, 320 pag.
- *Sociologie generală*, Mircea Agabrian, 340 pag.
- *Sociologia educaţiei*, Dumitru Popovici, 292 pag.
- *Spaţiul public şi educaţia la vechii greci*, Emil Stan, 152 pag.
- *Strategiile resurselor umane*, Bernard Gazier, 132 pag.
- *Teoria literară*, Dumitru Tiutiuca, 400 pag.
- *Teoria şi practica semnului*, Ioan S. Cârâc, 596 pag.

TITLUL	Nr. Ex.
1	.....
2.	.....
3.	.....
4.	.....
5.	.....
6.	.....
7.	.....

LIBRĂRII în care puteți găsi cărțile colecției *Academica*

ALBA-IULIA

Librăria *Mircea Eliade*, str. Cloșca, bloc CH1

ARAD

Librăria *Corina*, str. Mihai Eminescu nr. 2, tel. 0257/284749

BACĂU

Librăria *Glissando*, Bd. Nicolae Bălcescu nr. 8, tel. 0234/186677

BRAȘOV

Librăria *Șt. O. Iosif*, str. Mureșenilor nr.14, tel. 0268/477799

Librăria *George Coșbuc*, str. Republicii nr. 29, tel. 0268/477309

BUCUREȘTI

Librăria *Noi*, BD. N. Bălcescu nr. 18, tel. 021/3102528

Librăria *Mihai Eminescu*, Bd. Regina Elisabeta nr. 5, tel. 021/3158761

Librăria *Academiei*, Calea Victoriei nr. 12 A, tel 021/3138588

Librăria *Luceafărul*, Bd. Unirii nr. 10, tel. 021/3130075

CLUJ

Librăria *Orfeu*, Piața Unirii nr. 10, tel. 0264/195339

CONSTANȚA

Librăria *Sophia*, str. Dragoș Vodă nr. 13, tel. 0241/616365

CRAIOVA

Librăria *Școlii*, str. M. Viteazu, bl. 7-14, tel. 0251/412588

DEVA

Librăria *Prescom Divers*, str. Ana Ipătescu nr. 11, tel. 0254/213782

GALAȚI

Librăria *KORES*, str. Nicolae Bălcescu, bl. A3, parter, tel. 0236/463116

IAȘI

Librăria *Casa Cărții*, Bd. Ștefan cel Mare nr.56, tel. 0232/270610

Librăria *Junimea*, Piața Unirii nr. 4, tel. 0232/412712

Librăria *M. Eminescu*, str. 14 Decembrie 1989, nr. 1, tel. 0232/264528

Librăria *Cubul de sticlă*, Bd. Carol I nr. 3-5, tel. 0232/215683

ORADEA

Librăria *Mihai Eminescu*, str. Meșteșugarilor nr. 73, tel. 0253/131924

PITEȘTI

Librăria *Casa Cărții*, Bd. Republicii, bl. G1, parter, tel. 0248/214679

SATU-MARE

Librăria *Mihai Eminescu*, str. Țibleșului nr. 1, tel. 0261/717503

SIBIU

Librăria *Polsib*, Șos. Alba Iulia nr. 40, tel. 0269/210058

SUCEAVA

Librăria *Casa Cărții*, str. N. Bălcescu nr. 8, tel. 0230/530337

TG. JIU

Librăria *Mihai Eminescu*, str. Tudor Vladimirescu nr. 40, tel. 0253/214910

TG. MUREȘ

Librăria *Luceafărul*, str. Trandafirilor nr. 43, tel 0265/250581

Librăria *Romulus Guga*, str. Trandafirilor nr. 23, tel. 0265/161739

TIMIȘOARA

Librăria *Mihai Eminescu*, str. Măceșilor nr. 1, tel. 0256/194123

Librăria *Esotera*, str. Lucian Blaga nr. 10, tel. 0256/431340

Librăria *Noi*, str. Hector, nr. 2-4 tel. 0256/220949

Redactor: Camelia Grădinaru
Tehnoredactor: Cristina Aiftimie
Bun de tipar: 2007 • Apărut: 2007 • Format 1/16 (61 × 86)

INSTITUTUL EUROPEAN • Iaşi, str. Lascăr Catargi nr. 43
C.P. 161 • cod 700107 • Tel. Difuzare: 0788.319462
Fax: 0232/230197 • euroedit@hotmail.com
http: //www.euroinst.ro

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În această lucrare, Philippe Lane propune o abordare ştiinţifică şi didactică originală a elementelor care sînt etichetate drept elemente periferice ale unei apariţii editoriale, producţiile discursive care însoţesc textul sau cartea: coperta, supracoperta, catalogul editorial, campaniile de promovare publicitară etc. Autorul defineşte paratextele auctorial şi editorial într-un cadru de analiză pragmatică ce are drept punct de plecare conturarea unui corpus extrem de bogat prin care ilustrează o întreagă serie de instrumente de investigare lingvistică. *Periferia textului* reprezintă un inventar minuţios al elementelor paratextuale şi o reflecţie lingvistică unică asupra dimensiunii pragmatice a paratextelor, o apariţie valoroasă în spaţiul editorial românesc care contribuie neîndoielnic la îmbogăţirea perspectivelor asupra modalităţilor de promovare a cărţii şi, implicit, a lecturii.

Din cuprins:

• Formele textuale ale paratextului editorial • Numele autorului • Pentru o pragmatică a epigrafului • Paratextul editorului • Perspective teoretice: exemplul catalogului • Paratextul autorului • Coperte şi supracoperte • Orientarea argumentativă a campaniei publicitare • Contractele de lectură ale copertei

www.euroinst.ro

INSTITUTUL EUROPEAN

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY